

فصول

مجلة النقد الأدبي

كتابخانه ومركز اطلاع رسانی
بنیاد دایرة المعارف اسلامی

شماره ثبت... ۹۹۹۷۴
ردیف ملی
تاریخ نشر... ۱۳۸۵



مرکز تحقیقات کتابت و اطلاع رسانی

دراسات
في النقد التطبيقي

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الثامن / العددان ١، ٢

تاريخ الصدور / مايو ١٩٨٩

١٦

فصول

مجلة النقد الأدبي

نصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب
رئيس مجلس الإدارة
سكّير سرحان

مستشارو التحرير

زكى نجيب محمود
سهير القلماوى
شوقي ضيف
عبد الحميد يونس
عبد القادر القط
مجدى وهبة
مضطفى سويف
نجيب محفوظ
يحيى حقي

رئيس التحرير

عزالدين إسماعيل

نائب رئيس التحرير

صالح رمضان

مدير التحرير

اعتدال عثمان

المشرف الفنى

سعد عبد الوهاب

السكرتارية الفنية

أحمد مجاهد
عبد الناصر حسن
محمد غيث
وليد منير



مركز بحوث وتطوير علوم مصر

• الاشتراكات من الخارج
من سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد . ٢١ دولاراً
للهيئات . مضاف إليها

مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ٥ دولارات)
(أمريكا وأوروبا - ١٥ دولاراً)

• ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

• مجلة فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج . م . ع .

البيوت المملة ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨
٧٦٥١٣٦

الإعلانات : يقرن عليها مع إدارة المملة أو مندوبها المصمم

• الأسعار في البلاد العربية :

الكويت دينار واحد - الخليج العربي ٢٥ ريالاً لقطر - البحرين
دينار ونصف - العراق دينار وزع - سوريا ٢٢ ليرة - لبنان
١٥ ليرة - الأردن ١٦٠٠ دينار - السعودية ٢٠ ريالاً -
السودان ٤٠٠ فرنس - تونس ٢٠٠ دينار - الجزائر ٢١
دينار - المغرب ٥٠ درهم - اليمن ١٨ ريالاً - ليبيا دينار
وزع

• الاشتراكات :

• الاشتراكات من الداخل

من سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشاً - مصاريف البريد ١٠٠ فرنس
ترسل الاشتراكات بعملة بريدية حكومية

دراسات في النقد التطبيقي

٤	أما قبل .. رئيس التحرير
٥	هذا العدد .. التحرير
	- لغة الشعر في « زهرة الكيمياء »
١١	بين تحولات المعنى ومعنى التحولات .. عبد الكريم حسن
	- إنتاج ما أنتج - مقدمة نظرية
٣٢	ودراسة تطبيقية .. مالك المطلب
	- تحليل حاوي (١٩٢٥ - ١٩٨٢)
٤٧	دراسة في معجمه الشعري .. خالد سليمان
٧٠	- طراز التوشيح بين الانحراف والتناص .. صلاح فضل
٨١	- التركيب الدرامي لرائية النساء .. محمد صديق غيث
١٢١	- « مرامار » أو جدول السرد والحوار .. محمد أسير
	- صراع الخطابات
	حول القصة والإيديولوجيا في رواية
١٣٠	« الزلزال » للظاهر وطار .. همار بلحسن
	- صفات الثنائيات المتضادة
	قراءة في رواية « الزمن الآخر »
١٤٤	لإدوار الخراط .. أحمد ريان
	- جماليات التشكيل اللغوي
١٥٥	في « الطوق والإسورة » .. محمد بدوي
	- التركيب العائلي في قصة « الزيف »
١٦٤	تحليل سيميائي لنص سردي .. عبد المجيد نوس
	- بنية الحداثة في قصص
١٧٤	محمد مستجاب القصير .. ثناء أنس الوجود
	- انتحار الذات وإمبار القصة
١٨٥	دراسة في تجربة محمد الماجد القصصية .. إبراهيم علوم
	- وضعية الراوي في مسرحية
	« مفامرة رأس المملوك جابر »
٢٠٠	لسعد الله ونوس .. محمد الناصر العجيني
	- حكاية الجارية تودد
٢٠٨	قراءة حداثية .. نيلة إبراهيم
٢١٦	- قراءة في نص قديم / جديد .. وليد منير
٢٢٣	● الواقع الأدبي ..
	● عروض كتب :
	- بنية الخطاب الشعري .. تأليف : عبد الملك مرناض
٢٢٤	عرض ومناقشة : عبد الحكيم راضي
	- صفاء زيتون : عصافير حل
	أغصان القلب .. تأليف : صفاء زيتون
٢٥٢	عرض ومناقشة : فريال جبوري غزول
	- النظرية اللسانية والشعرية
	في التراث العربي من خلال النصوص .. تأليف : عبد القادر المهيري
	حمادي صمود
٢٦١	عرض : عبد الناصر حسن
	● رسائل جامعية :
	- مقاييس نقد الشعر عند المعتزلة
٢٦٧	في القرن الرابع الهجري .. عرض : كريم عبد هليل
	- خصائص اللغة الشعرية
٢٦٩	في مسرح صلاح عبد الصبور .. عرض : و. م.
٢٨٢	● This Issue .. ترجمة : هدى العبد

أما قبل

.. فلا يختلف اثنان في زمننا هل أننا نعيش عصراً بالغ التعقيد ، وأنه يزداد تعقيداً يوماً بعد يوم ، هل الرغم مما توصل إليه الإنسان من حلول لكثير من المشكلات القديمة ، وكان كل حل لإحدى المشكلات ما يلبث أن يطرح أمام الإنسان طائفة جديدة من المشكلات . خذ - على سبيل المثال - مشكلة التواصل بين الناس في أجزاء العالم المتباعدة ، فقد حلها العلم الحديث ، سواء على مستوى انتقال الناس أنفسهم في المكان ، مستخدمين في ذلك ما أتبع لهم من وسائل الانتقال البالغة السرعة ، أو على مستوى انتقال الخبر والمعلومة ، من خلال وسائل الإعلام ، المسموعة منها والمرئية . إن الحلول التي يسرت هذا التواصل قد استتبعته كثيراً من المشكلات ، منها ما له صلة بالعلاقات الدولية ، ومنها ما له صلة بأمان الإنسان جسيماً وعقلياً . ومنها ما له صلة بالعلم نفسه . وهكذا تتوالى الحلول مولدة في الوقت نفسه مزيداً من المشكلات ، في إيقاع تزداد سرعته يوماً بعد يوم . والإنسان واقع في قلب هذا الإيقاع ، أراد ذلك أو لم يرد ، فهو جزء منه ، سواء كان هو فاعله ومحركه ، أو كان متحركاً فيه .

والتفاعل بين الإنسان وواقعه ليس جديداً ، فالتجربة الإنسانية في تاريخها الطويل منذ العصور البدائية تؤكد . ولكن شتان بين المشكلات التي كان على الإنسان البدائي أن يواجهها وما يفرضه الواقع على إنسان عصرنا من مشكلات . لقد استطاع الإنسان البدائي أن يفرغ من كل مشكلاته تقريباً بعدد من الأساطير التي شكلت حلولاً كالمية ومرضية لهذه المشكلات . لكن واقع الإنسان في عصرنا أكثر تعقيداً من أن تحله الأسطورة ، فضلاً عن أنه في تغيره المطرد السريع يستعصى على أي نوع من الحلول الشمولية . وهذا ما أكدته كل الفلسفات ومناهج الفكر الحديثة ، فليست هناك فلسفة واحدة في هذا العصر تستطيع أن تدعى لنفسها القدرة على تقديم حلول عاجزة وكالمية ونهائية لكل مشكلات عالمنا الراهن ، وليست هناك إيديولوجية واحدة قادرة على أن تريح الإنسان من كل مشكلاته ، وأن تجلب إلى نفسه الطمأنينة ، بل نوحى الدلائل بأن كل ما هنالك من إيديولوجيات لم يعد مرضياً ولا مقنعاً ، وأن مشكلات الإنسان صارت أكبر وأكثر تعقيداً من أن تحلها إيديولوجية واحدة ، أو حتى مجموعة من الإيديولوجيات ، ومن ثم فليس هناك منهج واحد بقادر على أن يواجه الواقع في تغيره السريع المتلاحق . قد يجد الإنسان في هذه الفلسفة أو تلك ، أو في هذه الإيديولوجيات أو تلك ، أو في هذا المنهج أو ذاك ، شيئاً مشيراً أو مغرباً ، ولكنه - على سبيل المقطع - لن يجد كل شيء ، ويظل اقتناعه الكامل عملاً مرجحاً ، وإن كان الأمل في تحقيقه غير منظور في الوقت الراهن ، ولعمري لن يكون منظوراً في أي وقت لاحق .

عصرنا إذن لا يعرف الثبات ، ومن ثم فإنه يستعصى على الأفكار أو النظريات النهائية ، ويترك الباب مفتوحاً دائماً للاحتمالات ، فكل ما أنجزه الإنسان من قبل قد أنجزه بشروطه الخاصة ، مستجيباً في ذلك لمعطيات واقعه ، ومحدوداً بحدود وعيه به ومدى رؤيته له . لكن ما أنجزه في زمن مضى لا يبقى له من السلطة في أي واقع جديد إلا بقدر استجابته لشروط هذا الواقع .

إن التشبث بالثابت قريين الطمأنينة ، ولكن لأي شيء يستطيع إنسان عصرنا أن يطمئن وكل شيء من حوله يتغير ، وما كان موثقاً به ذات يوم لم يعد قميناً بهذه الثقة ؟ إن ما كان قد أنجز من أجل راحة الإنسان وطمأنينته سرعان ما انقلب مصدراً جديداً لمناخه وتوجساته وقمقه ، وكل قاعدة صلبة ما لبثت أن اهتزت وفقدت - على نحو ما - صلابتها ، وكل نظام صارم قد فقد تماسكه وصرامته ، وفتح حدوده لكل احتمال .

لقد ظل الإنسان زمناً طويلاً يتحدث عن التطور بما هو نظرية يقبلها العقل ، لكن فكرة الثابت ظلت - على المستوى العمل - أكثر استقراراً وتسليطاً . وهذا تناقض عائناً منه في بيئاتنا العربية ، ولعلنا ما زلنا - على نحو ما - نعالى منه . إننا جميعاً نتعامل مع معطيات العصر المستحدثة ، ولكن ما يزال منا من يقشعر عقله أمام أي حادثة فكرية ، أو أي إبداع يخرج على الثابت والمألوف . وأزمة هؤلاء أنهم يريدون أن يعيشوا عصر التغيرات الحاسمة بشروطهم الخاصة . والنتيجة الحتمية لذلك أنهم سيجنون أنفسهم وقد انزلوا شيئاً فشيئاً إلى الهامش ، لأن الواقع الحى الناضر يتغير والمتحول لن ينتظرهم .

وإذا كانت هناك بعض الطوائف التي تتحفظ على أية حادثة على مستوى الإبداع فربما كان المتحفظون على الحداثة على مستوى النقد أكثر . ولا يمكن أن يستقيم في العقل أن يمتد التحديث إلى الإبداع في مجالاته المختلفة ويظل النقد جامداً وثابتاً عند حدود نظرية بعينها أو منهج بعينه إذا كانت التجربة قد استغندتها وعبرتها بما يلقدر ما عرف عصرنا الحديث من توجهات إبداعية نسخ بعضها بعضاً ، كذلك تحورت نظرية النقد وتعددت مناهجه ، وما زال الباب مفتوحاً - وسيظل كذلك - لتوجهات إبداعية محتملة لا حصر لها ، ولناهج نقدية قادرة على مواكبتها . والمهم هو أن نفتتح جميعاً عقولنا ، فنحن لعل لكل إبداع جديد فتنة تعامل معه بشروطه الخاصة ، وأن نكون على استعداد لتقبل كل منهج نقدي جديد ولممارسة العمل وفقاً لأدواته ومعطياته . وأن نقبل نتائجها وإن كانت لا تنير لنا كل الطريق ، ولا تحل كل المشكلات القائمة أو المرجأة .

رئيس التحرير

هذا العدد

تستجيب فصول بهذا العدد لمطلب أثير لدى أوساط المثقفين والأدباء في الآونة الأخيرة ، يتركز في ضرورة الاهتمام بالتجارب التطبيقية في النقد العربي الحديث ، لما تكشف عنه من جدلية الحركة بين التنظير والإبداع من جانب ، ولما تسفر عنه من اختبار السبل المنهجية السائدة في الفكر النقدي المعاصر ، وتحديد مدى اتساقها مع أبنية الوعي في الثقافة العربية من جانب آخر . فعلى نار الممارسة الفعلية تتجلى كفاءة التمثل لمعطيات التقدم العلمي في البحث الأدبي ، وتبرز طبيعة الإنجاز النقدي العربي في استجابته لمقومات شخصيته ، والتحامه بلغة العصر وإسهامه في تشكيله . ولئن كانت « فصول » قد احتضنت منذ عهدها الأول فكرة التجريب المنهجي في النقد ، في باب ثابت يحمل هذه التسمية ، فإنها تتيح اليوم لهذا الباب أن يستغرق صلب العدد ليصبح هو المحور الذي تتدفق فيه حركة التيار النقدي ، وهي تتجمع من روافدها المتعددة لتصنع مجراها القويم .

● وقد استهل عبد الكريم حسن بيحته « لغة الشعر في زهرة الكيمياء بين تحولات المعنى ومعنى التحولات » الدراسات التي تتخذ الشعر مادة للتحليل النقدي ، وهو ينطلق من رؤية قوامها أن « الشعر لغة فوقية ، لأنه لغة ما وراء اللغة ، أي لغة على لغة » . فإذا كان الشعر تأسيساً على ذلك لغة على لغة العرف ، فإن النقد هو كذلك لغة على لغة الشعر ؛ ومن ثم يتأتى اختيار الباحث لموضوع « اللغة الشعرية » على وجه التحديد بوصفها رابطاً عضويًا بين النقد والألسنيات . ويرى الباحث في قصيدة « زهرة الكيمياء » عصاراة التجربة الأدونيسية في فزوة تألقها واستغلاقتها ، فهي القصيدة النموذج التي تتميز اللحظة الشعرية فيها بحركة الحطاف ، إذ هي لحظة مشحونة مكثفة سرية .

ويتولى الباحث مسئولية الكشف عن الأربطة المعنوية التي تصل بين مقاطع القصيدة الثلاثة عشر ، وهي مقاطع موزعة لا يربط بينها أي رباط تقعيدي صريح ، كما أنه يفترض منذ البداية أن الحد المميز للجملة هو النقطة وهو الحد المتعارف عليه في طريقة الكتابة العربية . بيد أن الباحث يعتمد على الطريقة التي وضعها هوكيت ، في تقديم الإعراب ، وهي تثبت أساساً من المنهج التوزيعي التحليلي ، ولكنه لا يستهدف منها هنا توليد قواعد اللغة العربية ، بل يتخذها سبيلاً للبحث عن الوحدات المباشرة الصغرى لدلالة القصيدة . على أن ما يهم الباحث من شعر أدونيس لا يتمثل في استكشاف المعنى ، وإنما استجلاء البنية المولدة للمعنى ، عن طريق تحديد الوحدات الكبرى وهزها عن الوحدات الصغرى لإظهار كوامن الجملة الشعرية وتوضيح علاقاتها . ويهدف هذا النمط من التحليل إلى استثمار بعض الإجراءات المنهجية التي تسمح لنا بمشاهدة عناصر الجملة الشعرية وهي تنقلص إلى مفاصلها وأربطتها الأساسية ، كما يصيرنا بكنية حدوث التحولات المعنوية داخل القصيدة ، مما يؤدي في نهاية الأمر إلى مقارنة المعنى الذي كان خالياً ، وكشف شبكة العلاقات المتداخلة التي تمكسه على مستوى اللغة .

● ويتضافر التنظير مع التطبيق النقدي في بحث مالك المطلبى « إنتاج ما أنتج : مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية » ، إذ يتناول على المستوى التنظيري بعدين : الأول خاص بمحور الدراسة وهو تحديث النقد ، حيث أوضح أن المنطلق الأساسي في هذا التحديث يبدأ عند إعلان الاختلاف مع النقد القديم ؛ ولا يتم ذلك سوى عند ملئه بمادة النقد الحديث ؛ أي بإنتاج ما أنتج ، وذلك عن طريق النزوع التطبيقي إلى محاولة إعادة توازن عملية التنظير ذاتها ؛ إذ إن عملية التطبيق المسلحة بالمتاهج النقدية الحديثة تعمل في نص لا يتخذ بشروط خبر زمنية ، فهي تمر فضاء النص بطريقة فوضوية ومنظمة معاً . أما البعد الآخر فإنه يتصل بطرح إشكالية الاكتفاء الذاتي في الخطاب الأدبي . ويخلص الباحث إلى أن هذا المفهوم لا يسمى إلى القطيعة بين الأدب والواقع ، بل إلى تعيين الأدب بالنسبة للواقع ، بحيث يصبح الواقع محور المدار الأدبي ، ويصبح الأدب جرماً عارياً قائماً بذاته من جهة أخرى .

وسمياً إلى الاقتراب من أدبية الأدب يلاحظ الباحث أن قيام الأدب والواقع على شفرة واحدة يعنى بالضرورة أن يصبح الافتراق هو جوهر كينونة الأدب والواقع في آن واحد ؛ لأن التطابق في الشفرة يعنى موت أحدهما ؛ ومن ثم فإن الافتراق التشفيري يحملنا دائماً على جعل اللغة هي جوهر أدبية الأدب ، وسالبة أدبيته في الوقت ذاته ، وإن أية خفلة في رصد مكونات هذه العلاقة الجدلية ستجعل النقد مجرد قراءة فكرية موضوعاتية تقتل الأدب نفسه .

وعلى المستوى التطبيقي تعنى الدراسة بالإسهام في القراءة الكلية بلغة الوصول إلى قواعد الأدبية العربية ، ومن ثم إلى روحها ؛ وذلك انطلاقاً من النظر في نصيدين غريب على الخليج وأنشودة المطر ؛ بوصفها مقطعين في قصيدة واحدة تنتمي إلى مجموعة « المائيات » في الكل

الشعري للسياق ؛ وهي فرضية تنحو الدراسة إلى البرهنة عليها من خلال التحليل البنوي للمقاطع الشعرية وتحديد إنتاجها الدلالي .
 ● ويعتمد خالد سليمان في بحثه « تحليل حاوي : دراسة في معجمه الشعري » على التطور الذي لحق بمصطلح المعجم الشعري منذ بروزه عند مطلع القرن التاسع عشر ، وازدهاره بصفة خاصة في الحقبة الرومانسية في الشعر الإنجليزي . ويرى التحديد الدقيق الذي صاغه « أوين بارفيلد » مؤخرا للمصطلح انكاء على ثلاثة متركزات أساسية هي :

١ - ألفاظ الشاعر .

٢ - ترتيب هذه الألفاظ .

٣ - التأثير الناجم من صلب الانتقاء والترتيب .

ويناقش خالد سليمان هذه المتركزات في شعر خليل حاوي من خلال محورين هما :

١ - الحقول البارزة للألفاظ .

٢ - الظواهر المميزة للجملة .

وهو يتتبع أنماط الألفاظ عند خليل حاوي في ستة حقول : ألفاظ الجنس ، وألفاظ اللون ، وألفاظ الحيوان ، والطير والحشرات ، وألفاظ الحسب والبعث ، وألفاظ الجذب والموت ، وألفاظ الرمز .

أما بالنسبة للظواهر البارزة للجملة عند خليل حاوي فيرى الباحث ضرورة دراستها على مستويات ثلاثة هي : مجاورة الألفاظ بعضها لبعض ، والتكرار والنجوى الذاتية أو « المونولوج » .

ويخلص خالد سليمان في خاتمة المقال إلى نتيجة مؤداها أن عالم الرعب والموت والفجعة هو العالم الحقيقي عند خليل حاوي ، وإن تخلله بريق من الأمل يتمنى إلى عالم الفرح ، كما يخلص إلى أن نمط الأقوال عند الشاعر لم يقف عند حدود الأقوال الشاعرية ، بل تعدى ذلك إلى دائرة الأقوال المفجعة ، وقد انطلق الباحث إلى هذا التوصيف النفسي والاجتماعي لشعر خليل حاوي من التقسيم المشهور الذي وضعه « القرطاجي » للأقوال الشعرية تبعا للأحوال النفسية للبشر ، والذي ينقسم في أمثاله بسمة رياضية دقيقة ولافتة ، دلت على البصيرة المنطقية التي تمتع بها هذا الناقد العربي الوسيط .

● ويتناول بنا صلاح فضل في بحثه « طراز التوشيح بين الانحراف والتناص » إلى رؤية محدثة لهذا العالم الوسيط . وهو يقدم قراءة جديدة لجنس أدبي قديم هو الموشحة . وأول ما يبدو هنا في هذه الموشحة هو انحرافها الحاد عن نموذج القصيدة المشرقية ، وهو انحراف أندلسي في صميمه ، أدت إليه ضرورات الزمان والمكان ، ونجلى في ثلاثة مستويات مترابطة : موسيقية ولغوية وأخلاقية .

ويتمثل الانحراف الموسيقي للموشحة في ثلاثة مبادئ : الاحتماء على التفضيلة بوصفها وحدة للوزن بدلا من البحر ومزج البحور في الموشحة الواحدة ، وارتكاز الإيقاع في بعض الأحيان على اللحن المصاحب وليس على الوزن العروضي لحسب .

أما الانحراف على المستوى اللغوي فيتجلى طبقا للباحث ، في جمع الموشحة في نسجها بين ثلاثة محيوط : الفصحى المعربة ، والعامية الملهونة ، والأهجمية الرومانسية . ويصبح التداخل بين هذه المحيوط شرطا لا تتحقق بدونه الموشحة .

وقد صمدت الموشحة من جهة أخرى إلى كسر الإطار الأخلاقي الصلب . فجعلت الحب الماجن المحسوب من تقاليد الراسخة . وعلى هذا المستوى كانت موشحات التوبة رد فعل مقصود للانحراف الأخلاقي الذي تميزت به الموشحات ، مما أدى إلى تقليص فن للموشحات وانحصاره آخر الأمر - وبخاصة في المشرق - في الدائرة الدينية .

ويرى الباحث أن تعدد المستويات اللغوية في الموشحات قد أفضى إلى ما يسمى بحوارية اللغة ، أو « التناص » ؛ وهذا التعدد في المستوى ، بالإضافة إلى الطابع الحوارى القصدي للموشحة ، هما المستولان من وهم الثرية الملحوظ فيها . وتتخذ طرائق التناص في الموشحة أحد سبيلين : تعدد الأصوات ، وترجيح الأصداء لإشباع النموذج . ونمط « الحرجة » المظهر المحدد لتعدد الأصوات في الموشحة ، بينما تمثل ازدواجية البؤرة ، بوصفها نتيجة من نتائج مصطلح التناص ، أساسا لما أسماه الباحث « ترجيع الأصداء وإشباع النموذج » ؛ وهو ما كان الصفدي قد أسماه « مفاوضة » ، بما تحمله الكلمة من ملامح التفاضل بين النصوص ، وما انتبه إليه ناقد الموشحات الأكبر ابن سناء الملك .

● ويختتم محمد حيت هذه الدائرة من الدراسات الشعرية ببحثه « التركيب الدرامي لرائية الحسناء » . والرائية قصيدة رثاء جاهلية شهيرة ، قالتها الحسناء في رثاء أخيها صخر فمأذا يجد النظر النقدي الذي يتبلى مقولات « التركيب الدرامي للنص الأدبي » في قصيدة رثاء؟ إنه لن يجد - بطبيعة الحال - سوى مظاهر الجدول والصراع وعلاقاتها وأنساقها .

إن الصراع يعتمد في هذه القصيدة على مستويات عدة ، وبين أطراف عدة ، ليس بين الرائية والموت والدهر فحسب ، بل بين الرائية والمرثى كذلك ، فضلا عن احتدامه بين المرثى والموت والدهر ، وكذلك بين القوم وقيم الحياة والخلود من جهة ، والموت والدهر من جهة أخرى ؛ بل إن الأمر لم يخل - فوق ذلك - من صراع بين الرائية والقوم أنفسهم ، من أجل الاستحواذ على صخر المرثى ؛ قائد لهم وأحد رموز بقائهم وثباتهم في وجه الدهر والموت .

ويرى الباحث أن الصراعات التي تقوم بين هذه القوى والإرادات تتقلب بين انتصارات وهزائم ، وإيجاب وسلب ، وإقبال وإدبار ، ثم تتول في النهاية إلى توازن ووثاق ، وإيجاب ووفاق ، وانتصار لقوى صخر والقوم والختناء وإراداتهم جميعا ، على قوى الدهر والموت والسلب والفناء .

وقد كانت الرائية ، بوصفها نصا لغويا ، هي ساحة ذلك الصراع الذي اتخذ أدواته وأسلحته من مختلف العناصر اللغوية بخصائصها المتنوعة ، بدءا من الأصوات وانتهاء إلى الرموز والصور والجمل والكلمات والمقاطع والبنى والأنساق ؛ فصارت كل قوة تنسج لنفسها نسجا يقف للقوى الأخرى ليناهضها وينقضها . ويستمر ذلك على مدى مقاطع القصيدة السبعة ، ثم يتول الجدل بكل هذه الصراعات إلى الحل والقرار في مقطع القصيدة الأخير « المقطع الثامن » ، على مستوى البنية والدلالة ، ولكن على أنحاء باطنية خفية وغير مباشرة ، في مجمل الأمر .

وقد ركزت الدراسة في ختامها على العلاقات البنوية التي يقوم عليها المقطع الأخير ، مرجعة التحليلات التفصيلية له إلى موضع آخر .

● وعند انتقال هذه المقاربات النقدية التطبيقية إلى منطقة الإبداع الروائي والقصصي كان لابد لبعض أعمال نجيب محفوظ - الذي دخلت به لغتنا العربية ميدان العالمية رسميا - أن تحتل الصدارة عن قصد ؛ فيقدم محمد إسويق بحثه « ميرامار » ، أو جدل السرد والحوار ، معتمدا على مصطلح « الشعرية » كمنهج نقدي ، بهذه جملة من المفاهيم والأدوات الإجرائية ، التي تحدد بصورة واضحة علاقة الذات الناقدة بالموضوع المنقود ، وتدعو إلى الحوار الجدل بينهما .

يبدأ الباحث بمقتصر المنظور السردى ، أو زاوية الرؤية ، أو وجهة النظر بمفهومها المتصل بالمحكى ، حيث إن المحكى هو الذى يتبع الحكاية ، فيضئ مساحة الجدل بين السرد والحوار . ويشمل السرد - فيما يرى الباحث - علاقة السارد التقليدى بالمسرود له ، وبالشخصية الممثلة ، والضمير الذى يتم به السرد ، بينما يشكل الحوار المشهد الروائى الذى تتحقق فيه « أسلبة » اللغات الاجتماعية والأدبية بمختلف مستوياتها . ويعدد الباحث وظائف « الأسلبة » في التجديد والتأثير والإمتاع عن طريق الطوقين ، ويعرض لكل من « باخثين » و« جينيت » في مفهومهما عن الحوارية . ويرى الناقد أن « ميرامار » قد حققت نقلة نوعية في « الحوارية » ، التي يميل فيها السرد نحو درجة الصغر الخيالية ، حيث تتبدى معالم الحداثة من خلالها في غياب السارد في الرؤية الروائية ، والمصاحبة ، والخارجية ، كما تتبدى في تعدد شخصيات السارد ، مما يجعل الرواية تنتمي إلى الصنف السردى من داخل الحكاية .

ويرى الباحث أن الشخصية الساردة والممثلة في « ميرامار » موزعة بين ثلاثة محاور هي :

- ١ - محور توجيه السرود له .
- ٢ - محور التمازج مع الشخصية الممثلة .
- ٣ - محور « سرودة » الخطابات .

وينفذ الباحث في النهاية من الأسلوب إلى المعنى ، فيخلص إلى أن نجيب محفوظ ربما كان قد تأثر بمدرسة « أنتستون » و« ديوجين » الفلسفية التي تنفر من المواضعات الاجتماعية السائدة ، وتدعو إلى معانقة الطبيعة ؛ حيث إن الثورة الحقيقية هي التي تتأسس على الطبيعة .

● وعن الإبداع الروائى في المغرب العربى يكتب لنا همار بلحسن بحثه « صراع الخطابات حول النص والإيديولوجيا في رواية الزلزال للظاهر وطار » ، وهو بحث يبنى المنظور الاجتماعى في التحليل على محورين - هو مقارنة سوسيو نقدية ، حيث يتولد النص في سياق وصيغة لغوية خاصة ، ومن ثم ترتبط بنية السرد ببنية المجتمع على أرضية الدلالة ؛ دلالة النص ؛ ذلك النص الذى يعيد إنتاج الواقع ، وربما « ينمى » معه ظاهريا ، أو ضمنيا ، ولكنه يشير من خلال السارد إلى لمصل مصالح معينة تقوم الهيئة التي توجهها وتنسقها بوظيفة بنائية في تصنيف الخطابات ولهرستها . ويشير الباحث إلى مؤشرات الوضعية « السوسولوجية » للنص ، حيث يحقق « الزلزال » درجة عالية من اتحاد الكتابة مع مشروع التحول الاجتماعى وخطاب السلطة القوية الجزائرية في السبعينيات ؛ وذلك على المستوى الثقافى ، ومستوى تقنيات الكتابة الروائية ، ومستوى الكتابة الجمالى ككل .

ثم يتناول الباحث بعد ذلك البنية السردية للرواية فيحصل وظائف السارد ، ويرز استراتيجية الوصف والتمثيل المضاد ، منتقلا بعد ذلك إلى عرض النمط الذى يمتثل وضعا في الطبقة المضادة ، كاشفا عن ملامح هوية الشيخ « بو الأرواح » نفسيا وجسديا وميثولوجيا .

ثم يتطرق الباحث إلى عرض وظيفة المكان في هذا النص الروائى ، فيرى أن « قسنطينة » تحقق وظيفة علمية ورمزية ، كما أنها تلائم دلالة البرنامج السردى ، ومسار حركة الشخصيات ، إذ إنها مدينة مبنية فوق صخرة متآكلة ، متشعبة في شوارعها ومتداخلة في دروبها ، وهي موضع نزاعات اجتماعية وصراعات طبقية داخلية محتومة .

ويقتل الباحث بعد ذلك إلى تناول الخطابات ومظاهر التناسل في الزلزال استنادا إلى تحليل « باخثين » لمفهوم الحوارية ، بوصفها تفاعل خطابات اجتماعية متباينة ، راصدا بذلك تقاطع اللغة العربية الدينية المقدسة واللغة الاجتماعية القوية واللغة العلمية في الفضاء السردى والحوارى للرواية ، متبها إلى أن الدلالة العامة لها تكمن في تصفية الخطاب السردى الإيديولوجى الإقطاعى من النص ، وتفكيكه بما هو عمل متجدد في اللغة والمجتمع في حركة صراع اجتماعى وفكرى ملموس .

● ويحاول أحمدي ريان أن يكشف في بحثه « صفات الثنائيات المتضادة : قراءة في رواية (الزمن الآخر) لإدوار الخراط » عن آفاق الحدائث في الكتابة الروائية العربية ، فيتناول بالعرض والتحليل مستويات تداخل الرموز ، ومستويات تداخل الزمن ، والتداخل اللغوي . وهو يحرص من جهة أخرى على ربط كل هذه المستويات بتجليات الواقع الاجتماعي المحتدم بالتناقضات والالتباسات ، خلال فترة تاريخية واسعة تبدأ من الأربعينيات وتمتد إلى سبعينيات هذا القرن .

كما يرصد الباحث تضافر الثنائيات المتضادة على كل مستوى من المستويات التي يتناولها بالبحث ، معتمداً على النص نفسه ؛ ومن هذه الثنائيات على سبيل المثال ، الواقع / الأسطورة ، الماضي / الحاضر ، الصوفية / الحسية ، التراثي / المعاصر ، وغيرها .

ويرى الباحث أن الرواية تأخذ شكل التدفق « البانورامي » متخلصة بذلك من قيود الأسلوب المشهدي ، كما يرى أن كل باب من الرواية هو صورة مصغرة للرواية بأسرها ، مما يمثل تحقفاً للجدل بين الكل والجزء . ويؤكد الباحث سعى هذه الرواية للتخلص من مفهوم الجنس الأدبي بمعناه الضيق المحدود ؛ إذ إنها تخرج بين لغة الشعر الكثيفة ولغة السرد ولغة الحوار ولغة الوصف في إيقاع يتميز بتعدد الأصوات .

ويخلص الباحث في النهاية إلى اعتبار هذه الرواية رحلة جديدة في الحساسية الروائية العربية ، تقدم نموذجاً جديداً للكتابة الإبداعية .

● وفي محاولة للكشف عن « جماليات التشكيل الفولكلوري » في الرواية يقدم محمد بدوي تحليلاً لرواية « الطوق والإسورة » ليحيى طاهر عبد الله .

ويرى الباحث أن الامتزاج الذي أحدثه الكاتب في روايته بين الطغوس اليومية والخرافة وبكاليات الحق والحكاية الشعبية والمحال القصصي جعل منها رواية أجيال ، من خلال كيفيات جديدة ، مختلفة عن تقاليد رواية الأجيال ومواضعها في البناء الشكلي .

ولا تفت إفاضة النص عند حد تكييفه لصيغ القصة الشعبية والمحال ، وإنما جاوزها إلى ملء النص ببنى قصصية متعددة من موروث الجماعة ، مع الاستعانة بأشكال من التناص لا تنفخ أحداث المفارقة التي ينطوي عليها القول الإيديولوجي ، بل تعد جزءاً حياً من ثقافة الواقع .

وتسأل الباحثة : هل تدخل الكاتب في قصته يفسد علينا الإيهام بالواقع ؟ ويتخذ من الإجابة عن هذا السؤال مجالاً لطرح إشكالية مدى التزام الكاتب المنتمى لتكوين اجتماعي ، كالتكوين المصري ، بقولة نقدية نبعت من استقراء أدب نشأ في تكوين اجتماعي مغاير . ويذهب الباحث إلى أن تدخل الكاتب أمر قد تكون له خطورته في أخطأ محددة من القصة ، وقد يكون عنصراً تكوينياً مهماً وضرورياً في غمط آخر مغاير ، عندما يعتمد القصة على طرائق تعبيرية فولكلورية . وحين نؤمن بأن النص دال ومدلول - حل حد مفهوم « دي سوسير » - أي وجود لا يتفصل شكله عن مضمونه ، يصبح بذهبا أن لكل كتابة قانونها الخاص الذي تؤسسه علاقاتها .

ويخلص الباحث في تحليله إلى أن يحيى الطاهر - في إنتاجه لأخطأ تنصير للكتاب في حيوات الأشخاص ومصائرهم - كان يتمتع من إيديولوجيا مخالفة للمنظومة الفكرية التي يعلن تبنيها ، مما يكشف عن أن سطوة هذه المنظومة عليه لا تجاوز السطح إلى الأعماق البعيدة .

● ويعود عبد المجيد نوسي إلى نجيب محفوظ ليقدم قراءة محدثة لبعض أعماله القصصية الأولى في بحثه « التركيب العامل في قصة الزيف » ، تحليل سيميائي لنص سردي ؛ وذلك في محاولة للاقترب من المسار العام الذي يتخذه المعنى ، بتحليل المستوى العمودي للنص ، مع التركيز على التركيب العامل الذي تتجلى فيه عناصر البنية والأفعال التي تنجزها .

ويرى الباحث أن العلاقات بين العامل والذات ، والمساعد والمعوق تكشف عن طبيعة نمو البرنامج السردى الذي يسمى العامل إلى تحقيقه ، كما تبين موقف العوامل التي تعمل على إخفاق هذا البرنامج ، أو إنجاحه ، مما يجعل رصد هذه العلاقات إبرازاً للوظيفة الدلالية للبنية العاملة على مستوى النص ، وهو هنا قصة « الزيف » من مجموعة « همس الجنون » .

ويبدأ الباحث بتقطيع النص سمياً إلى محدد المقاطع التي يتفصل وفقها هذا النص ؛ حيث تتيح له عملية التقطيع السيطرة على النص خلال عملية التحليل . ويلجأ الباحث بعد ذلك إلى تحديد « التيمات » ؛ أي أنه يختزل جملة الوحدات المعجمية المرتبطة بشخصية معينة إلى مجموعة من « التيمات » تعينه على وصف سمات الشخصية (على أفندي جبر ، أرملة على باشا حاصم) . ويخطو الباحث خطوة ثالثة بتوزيع الأدوار الموضوعية والممثلين بناءً على المجموعات التي تم استنتاجها . وتفيد هذه الخطوة في إبراز نوعية العلاقات بين الشخصيات على جميع المستويات الثقافية والمهنية والنفسية ، أي على المستوى الاجتماعي بأبعاده المختلفة . ثم يتناول الباحث بعد ذلك التركيب السردى بين لعبة الكينونة والظاهر ، بحيث يجد أن مستوى التركيب السردى هو المتحكم الأساسي في المحور العمودي للنص .

ويلاحظ الباحث في ختام دراسته أن هناك علاقة وثيقة بين العنوان « الزيف » بما هو عنصر مواز للنص ، وبين لعبة الكينونة والظاهر على المستوى الدلالي ، وذلك من خلال البنية التركيبية للعوامل التي حددت وفقاً لبنية وسطى هي بنية الممثلين التي تربط بين تحليل الشخصيات وتحديد العوامل الموجهة للفعل القصصي .

● وتتابع ثناء أنس الوجود لتحليل نماذج من القصة القصيرة في بحثها « بنية الحدائث في قصص محمد مستجاب » ، بالتركيز على مجموعته القصصية « دبروط الشريف » . لتلاحظ أولاً ، تداخل الخطابات ، وانعدام الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية ، كالحبر والحكاية والخرافة والقصة ، مما تولد عنه بنيت تعبيرية تنزاح عن المألوف ، فتكثر الصور والتناقضات الظاهرة ، وتكسر العبارات الجاهزة .

وتكشف الباحثة عن خصوصية توظيف الحدث التاريخي عند مستجاب ، حيث لا يجعل منه خطاً موازياً للنص المبدع ، بل يتخذ منه وسيلة لضبط إيقاع الأحداث المروية فعلاً وإبراز دلالاتها المباشرة حيناً ، والرمزية حيناً آخر . وقد انعكس هذا على وسائل القص وأدواته ، فالكتاب يفتزل شخصاً مجموعته ويركزها في شخصية الراوي ، في الوقت نفسه الذي تقوم فيه واقعة الزمان والمكان بتأكيد أننا بصدد نوع آخر من أنواع الإبداع الفني يتراوح في علاقته بالترجمة الذاتية قرباً وبعداً بالمدى الذي يلتحم فيه بالشكل المألوف في القصة القصيرة .

وعلى مستوى التحليل الدلالي لبنية المجموعة أوضحت الباحثة أنها تدور حول فكرة واحدة في الغالب تتمثل في انكسار سياق السرد لديه ، وإصراره على الاحتفاظ بمستوى هذا الانكسار في معظم أعماله بما يقضى بالباحثة إلى القول باعتماد مستجاب على المفارقة بوصفها وسيلة سرديّة يمكن من تطويرها لتمثيل أداة فنية ثورية . وتكشف الباحثة عن تعدد الأبنية التي تتشكل فيها نماذجها القصصية ، فمنها أبنية تقبل مع شيء من التجاوز الخصب لبعض أنساق « بروب » ، ومنها أنماط تشكيلية تتمثل في الدوائر غير المكتملة ، أو الخطوط المتوازية التي لا تنضج روابطها للوهلة الأولى ، إلى جانب بعض النماذج التي تعرف بالبقع الضوئية المنتشرة ، مما يفتح السبيل أمام الناقد ، أو القارئ المتعمق لجائزة البعد الإشاري أو التعبيري للغة كما تطفو على السطح القصص .

● وينتظم إبراهيم علوم هذه المجموعة من الدراسات القصصية ببحثه عن « انتحار الذات وإمهار القصة : دراسة في تجربة محمد الماجد القصصية » ؛ فيرى أن الذات المباشرة تتميز عند هذا القصاص بحضورها الدرامي المستمر ، وبطلونها وعدم القطع النظر إليها ، معها تراكمت الترويعات الذهنية حولها ، ومنها استطلعت الأحداث الواقعية المادية الملموسة فوق سطح الحياة العادية .

ويرصد الباحث العالم الدرامي عند محمد الماجد عبر عدة محاور دلالية للفعل : أولاً في الحياة والسقوط ، وثانياً في التطهر والتراجع ؛ وثالثاً في البحث عن البراءة والانتحار . على أن هذا العالم الدرامي يركز فيما يرى الباحث على ثلاث وسائل هي :

١ - الإحساس الدرامي .

٢ - الصور واللغة .

٣ - الخيال .

إن الدائق المباشر يقوض حدود العالم القصصية / الموضوعي في تجربة محمد الماجد ؛ ولي إمهار إمكانات التعايش بين الذاتي والموضوعي على هذه الصورة ، دلالة اجتماعية مركزة .

ويبدأ محمد الماجد إلى وسائل وحيل فنية مطردة ومتكررة يستحضر من خلالها ردود الفعل ، ويدفع عن طريقها بعض الشحنة الذاتية المتراكمة ؛ هذه الوسائل هي الذكر ، وتيار الوعي ، والمزاوجة بين الحوار والتجوي الذاتية الداخلية .

ومقولاتنا التعايش اللتان يتأسس عليهما عالم الماجد القصصية ، في تقدير الباحث ، هما قيام الحياة فوق أنقاض الحب ، واستمرار كل من الحياة والحب في الوقت نفسه ؛ أما الذي يؤسس مقولة الحدث القصصية فهو انقلاب الحياة إلى براءة ، ثم انقلاب هذه إلى حياة . وهذا التناقض بين مقولاتنا التعايش يتحدد في أن نمط الهوية بين الفرد والمجتمع نمط غير عادي ، لأنه يكشف ، في رأي الباحث ، عن عدم اكتمال وجود قوانين وأنظمة ومعايير يمكن لها أن تحدد أشكال الضبط بين الفرد والمجتمع في أنساق متوازنة .

● ثم تأتي المجموعة الرابعة والأخيرة من هذه البحوث النقدية التطبيقية لتتوزع على أنماط إبداعية مختلفة ، فيستهلها محمد الناصر المعجمي بدراسة « وضعية الراوي في مسرحية (مغامرة رأس الملوك جابر) لسعد الله ونوس » ، فيدرس ظاهرة المسرح داخل المسرح بوصفها إحدى ضروب التضمين المشهورة ، ويرى أن للتضمين في هذه المسرحية وجهين : خارجي وداخلي ، ويمثل الأول في أن فضاء المسرحية - وهو المكسب - يحتوى على الفضاء الاجتماعي للمرسل إليه ويختصره ؛ أما الثاني فمفاده أن فضاء المسرحية يحتوى هو كذلك في فضاء التراث المجسد في نمط الاحتفالية .

ويرى المعجمي أن الراوي هو القطب الذي تلتمح حوله المسرحية بتفرعاتها جميعاً ، وهو يدرسه في علاقته بالمستقبلين ، أو المرسل إليهم .

ثم يدرس الباحث بعد ذلك علاقة هؤلاء المستقبلين بفضاء القهوة لتحديد الدور الفرضي للراوي عندهم كاشفاً عن مظهره الخارجي ، حيث إن الخطاب الفردي رسم لكل أنواع الخطابات الأخرى الإيديولوجية والاجتماعية والشعبية ، وحيث يعدل القص داتها من سنن النوع الموروثة ، ويطورها ، أو يخرج عليها .

ويحاول الباحث أن يجيب عن أسئلة من قبيل : من المتكلم في النص ؟ وما الغاية من خطابه ؟ ومن يتبنى نظام القيم المضمنة فيه ؟ وإلى من يتوجه بها ؟ وهو ينطلق في تحليله النصي من النظام الدال للنص ، ويعتمد المنهج المؤسس على « العلامة » كما حدد معالده « جريمانس » ، وطبقه اتباعه أمثال « راسيني » و« كورتيز » ، ولكن الباحث لا يطبقه آلياً ، بل يعمد إلى إخضاعه لمتعضيات المادة المدروسة ، ويصرف فيه وفقاً لسياق التحليل ، ويمزج أحياناً بين بعض إجراءات المنهج « العلامي » والمنهج « البراجماتيكي » محاولاً في الآن نفسه أن ينظم المفاهيم جميعاً في رؤية متماسكة .

● أما البحث التالي فهو عود إلى التراث القصصى العربى ، حيث تقدم نبيلة إبراهيم « قراءة حضارية لحكاية الجارية تودد » ، التى تمد فى تقدير الباحثة بناء مصغرا للبناء الحضارى الكبير ، وذلك على أساس أن تكوينها ليس مجرد بناء للمعنى ، بل هو كذلك بناء للقوة ، عندما تستوحي هوالم الأفراد الصغيرة وعالم المجتمع الكبير ، والدرامى والمزلى ، والأشياء المركزية والهامشية فى الماضى والحاضر والمستقبل ، وعندما تسمح بأن تنتظم بداخلها نماذج من طبقات المجتمع بأسره ، ابتداء من الجارية التى تباع وتشتري إلى التاجر الموسر والابن المفلس والعالم والخليفة .

وترى الباحثة أن الحكاية تكشف عن المفهوم الحضارى الأعمق ، من حيث إن الحضارة لا تستمر قوية إلا إذا بحثت عن الجديد ، وتفاعلت الأشياء بعضها مع بعض لتنتج شيئا مخالفاً وجديداً . والقراءة الحضارية للنص ، تلك التى تطرحها نبيلة إبراهيم ، تتم أولاً هبر البحث فى الإجراءات الوصفية للنص ؛ وثانياً من خلال تحليل وظيفة الحقائق الصريحة والضمنية التى تشير إليها اللغة ؛ وثالثاً من خلال فهم الحكاية بوصفها حركة فى العملية الحضارية العربية .

وترتبط هذه الحكاية بحكايات الليالى فى ألف ليلة ولباطين : رباط شكل يتمثل فى تشابه البدايات والنهايات ؛ ورباط معنى من شأنه أن يكشف عن بعد من الأبعاد الحضارية فى الليالى كلها . وهى تنبئ تأسيساً على ذلك إلى أن الفكر لا يقوم إلا على محور الجدول والمقاومة ، فالسؤال يفرع السؤال ، والحلول تلاحق الأسئلة ، وهى جميعاً تصدر عن أذهان متقدة وعقول مخترنة لتراكمات هائلة . فحكاية الجارية تودد إذن هى حكاية إنسان يسعى إلى إدراك معنى وجوده ؛ إلى البحث عن معنى الحياة ، وهى حكاية تتولد فيها المعرفة من التجربة ، وتدفعنا إلى إدراك الكليات من الجزئيات ؛ إما حكاية يتحدث فيها التراث إلينا ويطلب بحقه فى التصديق .

● أما آخر هذه المقاربات التجريبية النقدية فبقدمها وليد منير فى بحث بعنوان « قراءة فى نص قديم جديد ، موقف « بحر » فاعلية الرؤيا - فاعلية الأداء » . ويجاول الباحث هنا تحليل نص للنفرى من كتاب « المواقف والمخاطبات » لتحليلاً يجاوز مفهومه التاريخى الضيق ، إذ ينهض على مفهوم « الشعرية » باعتباره أن كل نص عظيم لا بد أن يؤسس استقلاله الجمالى بشكل أوسع ، حيث إن الحدائث فى مجلياتها تتصل على نحو من الأنحاء بما يجاوز حدود الأبعاد المنطقية للأزمة الثلاثة .

ويتناول الباحث النص الصولى بوصفه نصاً معرفياً لا نصاً دينياً ، مشيراً إلى طبيعة جوهره ؛ تلك الطبيعة الزمانية التى تشي بديراما الالتئام/الانقسام ، حيث تنهض مفارقة الجزء/الكل أو البشرى/الإلهى على الدوران فى فلك ، باطنه الوحدة وظاهره التكثر .

وتنحصر دائرة العوامل التى تشكل لضاء النص عند الباحث فى ثلاثة : الله ، والكون ، والإنسان . وتندرج درامية السياق الشعرى فى النص خلال أربعة مستويات تشي بالرؤى البعيدة التى يعبر عنها النفرى فى هذا الموقف ، وربما فى مواقفه كلها ، وهى :

- ١ - صراع الذات مع السوى (الله/الكون) .
- ٢ - إقبال الذات على السوى (الله/الإنسان) .
- ٣ - حجب السوى للسوى واحتواؤه له (الكون/الإنسان) .
- ٤ - انفصال السوى عن الذات ، وحنين الذات إلى التئام السوى بها (الله/الكون/الإنسان) .

ومن خلال التحليل المجازى والإيقاعى والنحوى لنص « النفرى » يجول الباحث أبعاد الخطاب الصولى الإشارى ، بوصفه خطاباً شعرياً درامياً يجعل من الوسائط الثلاثة المعروفة لمقاربة الحقيقة ، (الأنا - الآخر - العالم) هوائق أساسية تحول بين الإنسان والحقيقة . وقد يكمن ذلك على المستوى الدلائلى فى « السقطة » التراجيدية التى تتحدد - فيها يرى الصولى - من خلال متوالية الانقسام التى أقامت الجدران الصلبة العالية منذ القدم بين الله والكون والإنسان .

التحرير

عبد الكريم حسن

لغة الشعر في « زهرة الكيمياء » بين تحولات المعنى ومعنى التحولات

لماذا اللغة الشعرية ؟ ولماذا أدونيس و « زهرة الكيمياء » على وجه التحديد ؟
لعله ما من شعر أدهى إلى التحدى كشعر « أدونيس » ، خصوصاً في لغة الشعرية ، وبشكل أخص في « زهرة الكيمياء » .
ويعود زمن التحدى إلى أمد بعيد حين كانت ذائقة التقليد تأبى هذا الشعر وترفضه ، وكان هو يستمضى عليها ، على نحو يزيد من رفضها إياه وتأبئها عليه .
وحين حرمت أسرى بشكل نهائى حل التصدى لقضايا الشعر الحديث كان لابد أن تشغل قضية الخداعة في هذا الشعر وما ينجم عنها من مسائل تتعلق باللغة الشعرية . ولم تكن تجريئى في شعر السياب ودرويش تستغل الخداجة إلى التصدى لثل هذه القضية ، ف شعر السياب - كما هو الحال في شعر درويش - قبل خروجه من الوطن المحتل - شعر يستسلم للقارىء في سهولة ويسر . ولكن شعر أدونيس يحمل بعداً آخر يجعله ذلك النوع من الشعر الذى يتمتع على القارىء ويستمضى حتى على الناقد .
وهنا يبدأ التحدى . والتحدى ليس مجرد اصطلاح نستخدمه للمبالغة والإحراف ، وإنما هو مصطلح « ألقاه » أدونيس بنفسه حين راح يروج لشعره صفة الفموض ويعلم غير مرة أنه إنما يكتب لمدة مئات فقط على امتداد الوطن العربى .
وإذن، فليسمح لنا « أدونيس » أن نرد على تحديه ، آمليين أن تكون النتيجة مزيداً من التقدم في فهم شعره .

زهرة الكيمياء
- المقطع الأول -
ينبئ أن أسافر في جنة الرماد
بين أشجارها الخفية
في الرماد الخواتيم والمأس والجزء الذهبية
ينبئ أن أسافر في الجوع ، في الورد ، نحو الحصاد
ينبئ أن أسافر ، أن أستريح
تحت خمسة الشفاء اليتيمة ،
في الشفاء اليتيمة في ظلها الجريح
زهرة الكيمياء القديمة .

هنا يبدأ دور النقد . فلئن كان الشعر لغة حل لغة الحرف فإن النقد لغة حل لغة الشعر . ومن هنا يحىء اختيارنا لموضوع اللغة الشعرية استجابة لمطلب الربط بين النقد والألسنت .

وأما عن اختيارنا لـ « زهرة الكيمياء » فلقد بدا لنا أن هذه القصيدة تمثل عصارة التجربة الأدونيسية في ذروة تألقها واستغلائها . إنها

هكذا بات حديثها عن اللغة الشعرية عند أدونيس حديثاً عن أدق

القصيدة النموذج الذي اتسعت فيه الرؤية وضاعت العبارة حتى شملت الكون^(١).

ولقد بدا لنا ونحن نؤمن النظر في شعر أدونيس أنه شعر بسيط ، وأنه ليس غامضاً إلا بمقدار ما نبتعد عن البساطة في تناوله .

وهذه الحقيقة التي كان ينبغي أن نقررها حل أنها نتيجة من نتائج البحث ، إنما ملّيناها الآن لنندفع بها الصدمة الأولى التي طالما ألغناها حل عقولنا شعر أدونيس .

لقد ألف أدونيس حل امتداد حياته الأدبية أن « يرمى » شعره بالغموض ، وأن يتلقى « حبة » الغموض حل أنها حبة « حبة » إلى قلبه . فربما كان ذلك نابعا من الرغبة في زهامة مدرسة الخروج حل القاعدة ، أضحى أنه ربما كان نابعا من الرغبة في دفع الشعر والتظير للشعر إلى حده الأقصى . فلقد هودنا أدونيس أن يلجأ إلى السحر في خطابه للآخرين . والسحر يدخل في علاقة وثقى مع الغموض . فهو إظهار الشيء حل غير حقيقته . ويقدر ما يكون الساحر خفيف حركة اليد ، يكون قادراً حل إخفاء ما يظهر وإظهار ما يخفى .

وحل غرار لحظة الخطف في السحر تأتي لحظة الخطف في الشعر . وعند أدونيس — حل وجه الخصوص — تتميز اللحظة الشعرية بحركة الخطف ، فهي لحظة مشحونة ومكثفة وسريعة ، تبهرك وتأسرك .

وإذا كان الخطف هو سمة اللحظة الإبداعية عند أدونيس ، فإن إيقاف هذه اللحظة أو عرضها في بطله ، كفيل بإدراك أسرارها .

هكذا قررنا إعادة شريط القصيدة وقراءتها في ضوء الحركة البطيئة لرد السحر حل الساحر ، وإبطان مفعول هذا السحر .

لقد قررنا مواجهة سحر أدونيس بسحر آخر ، فهو شاعر محال ، ولا بد لمعرفة طرق احتياله من فك هذه المواصلات في شعره ، ومعرفة الدروب التي تغضى إليها .

وهذه هي الصدمة الثانية التي توخيت أن ألقيها في المقدمة لكي تكون رداً حل الصدمة التي يواجهها بها شعر أدونيس ، صدمة الخطف .

إن التقاء الغموض بالسحر في منطقة الإبداع الشعري . يجعل من « زهرة الكيمياء » قصيدة متفرقة في تاريخ الشعر العربي .



وللدخول إلى « مطبخ » النقد — حل حد تعبیر الناقد الفرنسي المعاصر « جان بير ريشار » — J. P. Richard سوف نبدأ بالتعريف بمنهجنا من خلال عرضه في خطوات :

— فأما الخطوة الأولى فهي نحوية صرف ، فلقد قمنا بإعراب القصيدة كلمة كلمة ، أخذين بعين الاهتمام الأمور التالية :

١ — تتوزع القصيدة في ثلاثة عشر مقطعاً لا يربط بينها أى رباط قواعدي . فأما الأربعة المعنوية فيكون من مهمتنا الكشف عنها .

٢ — ولكى يتم الإعراب لابد من وضع حدود للجملة . ولقد ذهبنا إلى الافتراض بأن حد الجملة هو النقطة « فحيث توجد النقطة تنتهي اجملة لتبدأ الجملة الأخرى . وهذا الحد متماثل عليه في طريقة الكتابة العربية ، فهو يحترم الأسس التي يقوم عليها بناء النحو العربي . ولكن الأمر ليس حل هذا القدر من البساطة ، فقد يحىء

الكلام مستوعباً لأكثر من جملة متصلة ثم تكون النقطة التي تضع حداً لكلام انتهى وكلام يبدأ .

وهذا ما يميز تحديدنا للجملة عن التحديد الذي ذهب إليه الدكتور عز الدين إسماعيل حين اعتمد حل المعايير الفيزيولوجية والنفسية لتحديد الجملة^(٢) ، وأما نحن فإننا نعتمد حل الجانب النحوي والنحوي وحده . ومن هنا تأخذ النقطة إلى جانب علامات الترقيم الأخرى أهمية كبرى في الشعر العربي الحديث حل وجه الخصوص . ولعل الناشرين يدركون أهمية الأمر فيتقيدون بالنص المخطوط .

٣ — ولقد دفعنا « زهرة الكيمياء » إلى التساؤل عما إذا كانت النقطتان المتعاقبتان « . . » والنقاط الثلاث « . . . » علامتين من علامات حدود الجملة ، فهنا — كالنقطة — نهبان كلاماً قديماً وتبدأن كلاماً جديداً . ولكننا لن نقوم الجمل حل أساسها ، لأن الأمر يحتاج إلى مزيد من السبر والتنقيب في شعر أدونيس كله .

٤ — ويتج من ذلك أننا سنقدم إعرابنا حل أساس استقلالية الجملة داخل المقطع . وسنفرق لكل جملة ورقة خاصة نعرض إعرابها فيها لأنها بنية نحوية مكتفية بذاتها .

ولاشك أن طريقة العرض ستصطدم ببعض الصعوبات ، لأن من المقاطع ما يشكل جملة واحدة طويلة ، تمتد حتى تشمل أكثر من صفحة .

٥ — والطريقة التي اعتمدناها في تقديم إعرابنا هي طريقة « التعليل » التي أبدعها العالم اللغوي الأمريكي « هوكيت » ، CH. F. Hockett . ولقد أصبحت هذه الطريقة علماً عليه حتى سميت بـ « علبة هوكيت » ، La boîte d Hockett . وقبل التعريف بعلبة « هوكيت » لابد من عرض مقتضب للطريقة التي انبثقت منها وهي « التوزيعية » Le distributionalisme .

٦ — ولقد كان العالم اللغوي الأمريكي « بلومفيلد » L. Bloomfield ، هو مؤسس « التوزيعية » ، ووضع نظرية المكونات المباشرة « Les Constituants immédiats » ، التي هيمنت في أمريكا حتى الخمسينيات من هذا القرن .

ولقد أسهم تلامذة « بلومفيلد » من أمثال « هوكيت » و « هاريس » Z. S. Harris ، و « ولز » R. S. Wells في وضع مبادئ « التوزيعية » وتحديد مفاهيمها الأساسية . ومن هذه المفاهيم مفهوم « الانتشار » L'expansion ، ويخص تحديد الكلمة بما ينتمى إليها من سياق ولواحق . ومن ذلك أيضاً مفهوم التحول Transformation بالمعنى النحوي للكلمة ، كتحويل النفى La negation في الفرنسية مثلاً من كيان متصل Ne pas إلى كيان منقطع لدى دخوله في تركيب . ومن ذلك أيضاً مفهوم « المكونات المباشرة » ، الذي يحدّ المرحلة العليا من مراحل « التوزيعية » .

وتفترض « التوزيعية » أن الجملة تتألف من مكونات يتحدده الواحد منها بالعلاقة مع الآخر . وانطلاقاً من ذلك فإن لكل قسم من أقسام الجملة موقعه الخاص به إزاء الأقسام الأخرى . فإذا تغير الموقع تغير معنى الجملة أو كانت خارجة حل أصول النحو ، فنصاير اللغة لا يلتقى بعضها مع بعض حل نحو احتباطى . ومن هنا يبدأ هدف « التوزيعية » في تقديم « وصف description » كامل لمناصر

داخل البنية العامة . وبذا يتم تدارك إحدى نقاط الضعف في التوزيعية . فللجملة أركان وفضلات . وإذا نحن نزعنا من الجملة فضلاها بقيت الجملة سليمة من الناحية القواعدية . وهكذا فإنه في مقدورنا أن نصل إلى أركان الجملة عن طريق التقطيع والتجميع ، دون أي مخالفة لقواعد النحو . ولا شك أن تجميع العناصر زوجاً زوجاً سيفضي إلى النقطة التي يتعذر معها التجميع والتقليص . وهذه هي النقطة التي تظهر فيها أركان الجملة بلا وسائل . ومن هنا تأتي تسمية التحليل بالتحليل إلى المكونات المباشرة .

ولقد ذهبنا إلى تبني هذه الطريقة في عرض إعرابنا ، علما بأنه كان يمكن أيضا أن نقوم بعرضه على طريقة « التفرع الشجري l'arbre diagramme » ، لصاحبها العالم اللغوي المعروف « شومسكي N. Chomsky » .

ولا تختلف الطريقتان إلا في أن الأولى كانت هدفا لصاحبها « هوكيت » ، في حين لم تكن « شجرة » شومسكي أكثر من مرحلة لعرض النتائج التي أفضى إليها التحليل إلى مكونات مباشرة . كذلك فإن الطريقة الأولى قادرة على التحرك في كلا الاتجاهين ، فمن العناصر الصغرى في الجملة إلى الأركان الأساسية وبالعكس ، في حين تتركز شجرة شومسكي بالبداية من الأركان الأساسية . وبقي الوصف البنائي structurelle للجملة في كتابها متماشيا مع وضع قواعد قادرة على توليد generation الجمل السليمة في اللغة .

ولعله من قبيل التزهد أن نشير إلى أننا لا نهدف في إنتاجنا لهذه الطريقة إلى توليد قواعد اللغة العربية ، فلهذا موضع آخر ، ولكننا نهدف إلى البحث عن الوحدات المباشرة الصغرى من أجل فهم القصيدة .

ولعلنا نذكر في هذا الخصوص دفاع إمام النقد العربي « عبد القاهر الجرجاني » عن الإعراب بقوله :

« فقد علم أن الألفاظ مغلفة على معانيها حتى يكون الإعراب هو الذي ينتجها ، وأن الأغراض كامنة فيها حتى يكون هو المستخرج لها ، وأنه المعيار الذي لا يبين نقصان كلام ورجحانه حتى يعرض عليه ، والمقياس الذي لا يعرف صحيح من سقيم حتى يرجع إليه . ولا ينكر ذلك إلا من ينكر حسه ، ولا من خالط في الحقائق نفسه . وإذا كان الأمر كذلك فليت شعري ما عذر من عاونه به وزهد فيه ، ولم ير أن يستسقيه من مصبه ، ويأخذه من معدنه ، ورضى لنفسه بالنقص والكمال لها معرض ، وأثر الغيبة وهو يجد إلى الربيع سبيلا » (١) .

هكذا يأتي إعرابنا للقصيدة أدونيس . فمادام أدونيس يكتب شعره بعربية سليمة ، فإنه من المفترض أن تعيننا قواعد هذه اللغة على فهم هذا الشعر . وحصل ذلك فقد قمنا بتحديد المكونات المباشرة الصغرى ، ووصلنا إلى المكونات المباشرة الكبرى ، أو ما يسمى بأركان الجملة ، وهي « الفعل والفاعل » و « المبتدأ والخبر » (٢) .

فلكي تكون الجملة العربية مفيدة لا بد أن تتكون من فعل وفاعل ، أو مبتدأ وخبر ، ثم تأتي العناصر المتممة ، التي تعد زوائد يمكن إعادتها إلى الحقول الوظيفية الكبرى المكونة للجملة .

— فالجار والمجرور مثلا يدخلان في حلبة واحدة لأنها يشكلان

اللغة . وينطلق مبدأ « الوصف » من قدرة عناصر اللغة أو عدم قدرتها على الارتباط بعضها مع بعض في « علاقة تاليفية » - Relation Syn- tagmatique .

وتهدف « التوزيعية » بما تقدمه من وصف لغوي شامل إلى وضع النموذج النصي المدروس « Corpus » ، في طبقات « Classes » ، كطبقة الأفعال التي تنتمي إلى صيغة واحدة ، وطبقة الأسماء . . إلخ . فالتبقة هي المظاهر كافة ، التي تتجلى فيها عناصر المقولة « Categorise » ، الواحدة . وهذا التمييز بين « المقولة » و « الطبقة » ضروري لبناء المقولات الصرفية والنحوية الكبرى Les Catégories morpho — Syntaxiques . فهي جملة كجملة « فرح الطفل » مثلا ، تشكل الصيغة الفعلية مقولة تندرج تحتها كل الأفعال التي يمكن إبدالها من الفعل « فرح » . فمقولة الفعل تنطوي على عناصر تختص بها وبها وحدها . وهكذا فإن تحديد كل عنصر يتم من خلال تحديد كل المحيطات التي تلغ .

وهنا نضع يدينا على النقطة الأكثر أهمية في الطريقة « التوزيعية » . لمبدأ « التوزيعية » يقوم على التقطيع Segmentation والإبدال Commutation . والإبدال هو الطريقة الوحيدة لمصرقة الدقة في التقطيع ، بإمكانية إبدال عنصر بأخر تعني إمكانية حلوله محله . وهذا ما يؤدي تدريجاً إلى تقليص الجملة إلى أركانها الأساسية . فالتوزيعية تنطلق من العناصر الصغرى في الجملة ، وتنتهي بالمقولات الكبرى ، استناداً إلى الأسس النحوية الصرف ، ودون أي نظر إلى المعنى . ولقد جاءت هذه الطريقة في الوصف اللغوي استجابة للواقع اللغوي الأمريكي ، الذي تنتشر فيه مئات اللغات .

وبعد بناء المقولات القاعدية يأتي بناء الطبقات الفرعية Les Sous Classes ، التي يميز المستوى النحوي بمفرده عن أن ينجزها .

فإذا أردنا بناء طبقة فرعية داخل مقولتي الفعل والفاعل من النوع التالي :

مشى الرجل .
مشى الطفل .
مشى التلميذ . . إلخ .

كان لنا ما أردنا . ولكننا عندما نصيف إلى ذلك مثلاً : « مشى الفجر » فإننا نلاحظ مباشرة أنه إذا كان ذلك يصح من حيث النحو ، فإنه لا يصح من حيث المعنى (٣) . ومن هنا يأتي التحليل إلى « مكونات مباشرة » مهيأ للتوزيعية في أهل مراحلها . فلقد كان اهتمامها بالمعنى — على ضالته — من المراحل التي سرت فيها « التوزيعية » . ونفرض « التوزيعية » إلى تقابل — أضحي تقليدياً — بين مفهوم « السلسلة التاليفية Chaîne Syntagmatique » و « السلسلة الأمثلة Chaîne Paradigmatique » . فاما الأولى فهي التاليف بين عناصر تشكل وحدة في تنظيم متراتب . وأما الثانية فهي مجموعة العناصر التي ترتبط بعلاقة إبدال ممكنة . إن الأولى علاقة في الحضور « In presentia » ، أما الثانية فهي علاقة في الغياب « In absentia » .

ونبت تحليل الجملة إلى مكونات مباشرة أن الأقسام المختلفة لها Les différents segments ليست على درجة واحدة من الأهمية

كيانا متماسكا تعبر عنه علاقة الجبر .

— والمضاف والمضاف إليه كيان متماسك طالما أنزله النحويون منزلة الكلمة الواحدة .

— والصفة والموصوف كيان يرجع إلى العلاقة الوصفية .

— والمعلوقات في كل أشكالها وأعدادها تدخل في حلبة واحدة لأنها تقوم على علاقة العطف .

— والتخبر يدخل مع صفاته في حلبة واحدة بجامع العلاقة الإخبارية .

— والمفاعيل على اختلاف أنواعها وأعدادها تعود إلى مقولة واحدة هي مقولة المفعولية ، وهذا يضمها في حلبة مستقلة .

— وفي لغة النحويين أن مصطلح « الظرف » لا ينحصر في التعبير عن ظرفي الزمان والمكان ، ولكنه يتعدى ذلك ليشمل الجار والمجرور . ولقد أخذ التعبير عن الصلة القوية بين الظرف من جهة ، والجار والمجرور من جهة أخرى ، أشكالا كثيرة وصلت إلى الحد الذي اجتمعا معه في مصطلح مشترك مثل « شبه الجملة » ، « شبه الوصف » ، « شبه المشتق » . ومن هنا كانت إمكانية إدخالها — لدى مجاورهما — في حلبة واحدة^(٦) .

وإذاً فمبدأ التحليل يقوم على جمع ما في الجملة من فصولات وزيادات زوجا زوجا حتى الوصول إلى ركنيتها الأساسيين .

ولإنجاز هذه الغاية ، بدءا من الوحدات الصغرى ، لابد من الإشارة إلى بعض الملاحظات المهمة :

— فلقد وجب علينا ، ونحن نقوم بعزل المكونات الصغرى ، إظهار كل ما هو مستتر في الجملة ، سواء كان ضميرا ، أو عاطفا محذوفا ، أو صفة محذوفة ، أو محذوف حال . إلخ . ولقد أشرنا إلى كل ما يستتر بقوسين خاويين في السطر الأول من صفحة الإعراب ، وهو السطر الذي نضع فيه الجملة الشعرية كما وردت في الديوان .

— ولقد وجب علينا كذلك أن نمزج أداة التعريف عن الاسم الذي تدخل عليه ، فأداة التعريف مكون من المكونات الصغرى ذات الأهمية الشديدة في الإعراب ، خصوصا عندما يتعلق الأمر بالمبتدأ والخبر ، أو الصفة ، أو الحال ، ففي كل هذه المواقع يتحدد الإعراب غالبا بالتعريف أو التنكير .

— ونحن نأسف لعدم قيامنا بعزل بعض المكونات الصغرى ، كالمرئوث والمذكر ، والجمع والمفرد ، وذلك لضيق المجال ، أمليين إنجاز ذلك في وقت لاحق .

— ولقد جاء إعرابنا مقتضيا ، أملاء مقتضى الحال ، فلقد كان الإعراب التفصيلي سيحتل رقعة هائلة من الورق بما يتعلمر معه تقديمه إلى القارئ في هذه الطريقة ، خصوصا أنه إعراب ينصب على قصيدة طويلة ، لا على جملة وحسب .

— ولقد قمنا بتقييم السطور الأفقية للإعراب بما يسهل إنجاز الخطوات اللاحقة .

والذي يعنيها من أمر الإعراب أن تتحدد علاقة كل كلمة في الجملة الشعرية بالكلمات الأخرى . وعندما تتحدد هذه العلاقات يكون التحليل قد أنجز الوصف الشامل للجملة .

ولابد من الالتفات إلى تنوع العلاقات في داخل الجملة الواحدة ، من زوج من الكلمات إلى زوج آخر ، فهناك العلاقات المباشرة

الواضحة ، كالعلاقة بين المضاف والمضاف إليه مثلا ، وهناك العلاقات البعيدة والمعقدة . ولا يمكن تفسير هذا التنوع استناداً إلى مبدأ المجاورة وحسب ، فالتضخيم بالمجاورة يحمل نصيباً من الحق ، ولكنه لا يحمل الحق كله ، فمن الكلمات المتجاورة ما لا يرتبط بعلاقات واضحة مباشرة ، وذلك كالنفي في الفرنسية مثلاً .

ولتعريف المكون المباشر لابد من تعريف المكون والتركيب . فالمكون Le Constituant كلمة أو تركيب صغير يدخل في تركيب أكبر . وأما التركيب La Construction فهو مجموعة مفيدة^(٧) من الكلمات . فالكلمة الواحدة لا يمكن أن تشكل تركيباً ، وأما التقاء كلمتين على معنى مفيد فإنه يعطى تركيباً صغيراً ، وذلك كالجار والمجرور ، والمضاف والمضاف إليه . ويكرر التركيب بمقدار ما يزداد عدد عناصره ، وذلك كأن يتألف مثلاً من مكونين ، الأول كلمة واحدة ، والآخر كلمتان دخلتا في علاقة مباشرة فأصبحتا مكوناً واحداً ينزل مع جوارره منزلة الكلمة الواحدة .

وأما المكون المباشر Le Constituant immédiat فإنه واحد من اثنين أو أكثر من المكونات التي تؤلف — بشكل مباشر — تركيباً ما .

أما وقد اجتزنا هذه النقطة المبدئية من الطريق الوعر ، فإننا نتوقف قليلاً لنلقى نظرة إلى الوراء ، نربط بها ما تقدم بما يأتي . فالإعراب الذي قدمناه بطريقة التحليل إلى مكونات مباشرة إعراب يستلهم هذه الطريقة في روحها وصورة عرضها .

ونحن لا نهدف أساساً إلى تشييد بنيان نحوي للغة العربية ، ولكننا نهدف إلى استثمار هذا النمط من التحليل الذي يسمح لنا برؤية عناصر الجملة الشعرية هيئاً وهي تنقلص إلى مفاصلها وأربطتها الأساسية . وأخيراً بذلك أن هذا التحليل — على الرغم من كل العقبات التي نعرضه — يبقى مفيداً من حيث إنه يقدم لنا عناصر الجملة وهي تدخل في علاقات بعضها مع بعض ، بدءاً من العناصر المفردة الصغرى ، ومروراً بالمجموعات الزوجية ، وانتهاء بالأركان الأساسية .

إن هذا التحليل يعرض أمام أعيننا وظيفة كل عنصر من عناصر الجملة الشعرية ، وعلاقته بجارِهِ ، وحركة العلاقة المتدرجة صعوداً إلى الأركان الأساسية . وهذه الحركة ليست وفقاً لاهتمام واحد ، ولكنها حركة صاعدة هابطة ، ففي وسعنا أن نتبين وظائف العناصر والتركيب في علاقاتها وهي تنقلص ، كما في وسعنا أن نتبين وهي تمتد . ففي اتجاهي اللف والنشر يقوم الإعراب بوظيفته في إظهار العلاقات في داخل الجملة الشعرية ، اعتماداً على البصر لا على مخزون الذاكرة .

إن الشيء المهم الذي تقدمه هذه الطريقة في الإعراب هو أنها تعري للبصر الوظائف الصغرى والكبرى لعناصر الجملة ومكوناتها ؛ فهي تظهر لنا الفاعل مثلاً كلمة مفردة ، وتظهره سلسلة من العناصر الممتدة التي قد يشغل امتدادها أحياناً صفحة كاملة . وهذا الامتداد الكبير للفاعل أو المفعول يشكل أحد العوامل الرئيسية في استعصاء القصيدة الحديثة والقصيدة الأدونيسية بشكل خاص على القارئ .

وعلى هذا فإن هدفنا لم يكن هدفاً لغوياً ، وإنما هو هدف نقدي . فبجمل ما نطمح إليه هو أن يساعدنا الإعراب — في صورته التي قدمناه

بها - هل فهم معنى « زهرة الكيمياء » وتفكيك رموزها .

ولو أن شغلنا كان على النحو الصرف ، انطلاقاً من هذه الطريقة ، لما كان من حقنا أن نبدأ بحزول عناصر الجملة وتحديد مكوناتها الصغرى ، فمزل العناصر هو الخطوة الأخيرة من خطوات التحليل النحوي الذي تقدمه الطريقة التوزيعية . إنه النتيجة التي نصل إليها من طريق الإبدال ، فمن هذا الطريق يستطيع العالم اللغوي الذي ينتهج « التوزيعية » ، أن يجدد العناصر الصغرى للغة التي يدرسها ، حتى وإن كان جاهلاً بها تماماً .

ويبقى علينا أن نؤكد أن ما قلنا به ليس أكثر من محاولة تتطلب تفكيراً لنجاحها أو إخفاقها . فاما من أراد أن يدرس النحو العربي في ضوء « التوزيعية » ، فإنه واجد أنها ستقوده حتماً إلى الطريقة التوليدية والتحويلية .

بهذا ينتهي الحديث عن الخطوة الأولى التي أقمنا عليها منهجنا في دراسة القصيدة . ولقد استطعنا بهذه الخطوة أن نحدد الأساس النظري الذي شيدنا عليه إعرابنا ، كما استطعنا أن نحدد بعض الإشكالات التي يخلقها ، والعوامل التي ينتج عنها . ولأننا نرجو أن يكون هذا العرض المتواضع بداية مشجعة لإعادة قراءة النحو العربي في ضوء المناهج الحديثة ، فلي وسع هذه المناهج أن نعيدنا إلى نقطة البدء في بناء نحونا العربي ، تلك النقطة التي يعرض النحو فيها نفسه للقارئ بقوة منطق وقوة .

وإنني أنتهز هذه الفرصة لكي أتوجه إلى شيوخ النحو العربي من أجل مؤازرة الأساتذة العرب المحدثين لإنجاز ما ينبغي إنجازه . وإنه لما يجمع القلب حقاً أن ترى الثقافة العربية مشطورة في المجاهدين ، المجاه عارف بالعربية وأسرارها ولكنه يدير ظهره للثقافة الغربية ومناهجها ، والمجاه عارف بالمناهج الحديثة ، في حين فاتته قطار العرفان بدقائق العربية وأسرارها . الأول يلوذ بالماضي ، والثاني يحنى بالمستقبل ، ويبقى الحاضر معلقاً في الهواء . الأول هم على التالى ، والثاني عيبه على الأول ، وكلاهما يربط في معقله دون اعتراف بالآخر ودون أكثرات ، ويبقى النحو العربي ، ويبقى علم الصرف العربي ، ويبقى البلاغة العربية كما ورثنا إياها أجدادنا منذ عشرة قرون . وأرجو ألا تنفض هذه الملاحظة من شأن الدراسات العظيمة التي حاولت الربط بين الانجمايين في لغة وحق .

ونتقل الآن إلى الخطوة الثانية التي لا تقل خطورة وأهمية عن سابقتها . فبعد أن قمنا بإعراب الجملة الشعرية ، وتعرفنا أركانها وفصلاتها ، نقدم خطوة نحوية أخرى ، خطوة تعقد الرباط بين الخطوتين الأولى والثانية (٧) .

إن هذه الخطوة تبدأ من النقطة التي تتوقف عندها « التوزيعية » . ولقد وجدنا أن « التوزيعية » تحليل ينال للجملة « Analyse structurelle » ، ووجدنا أن هذا التحليل ينطلق من مبدأ المجاورة ، لتحديد أى عنصر يتم من خلال موقعه في الجملة ، أى من خلال « توزيعه » فيها ، فكلمة اقتربت المسافة بين عنصرين قويت الرابطة ، وكلما ابتعدت المسافة ضعفت الرابطة وتراخت . وهذا يعنى أن العلاقات داخل الجملة تأخذ طابعاً هرمياً . ولقد تجلّت هذه الهرمية أكثر ما تجلّت في التحليل إلى مكونات مباشرة .

ولقد انتهت البحوث المنصبة على حقول « السلسلة الأمثلة » إلى أن عناصر كل حقل قادرة على الدخول في علاقة مع عناصر الحقل الآخر . ففى حقل الأسماء مثلاً نجد أن أى اسم قادر على الدخول في علاقة مع أى فعل من حقول الأفعال . هذا على المستوى النحوي الصرف . فاما على مستوى التحقق الواقعي فإننا نجد أن الافتقار إلى الروابط المعنوية يحول دون استخدام هذا الاسم إلى جانب ذلك الفعل . فالاستخدام الطبيعي للغة يمنع اللقاء بين هذين العنصرين « مشّت الضاحة » - على سبيل المثال .

ولقد دفعت قضية المعنى بالباحثين إلى تطوير « التوزيعية » من طريق وضع « ضوابط » Constraints Lexicales تتعلق باستخدام المفردات . فهناك أسماء تتماشى مع نوع معين من الأفعال ولا تتماشى مع نوع آخر . فكيف يتم ضبط الأمر ؟ هنا يبدأ نقد الطريقة « التوزيعية » . ومن النقد الموجه إليها ولدت نظرية « الفواحد التوليدية والتحويلية » .

فلقد جاء « شومسكى » تلميذ « هاريس » ليضع نظريته في المدة بين ١٩٦٠ و ١٩٦٥ ، وفيها ينتقد النموذج التوزيعي ونموذج التحليل إلى مكونات مباشرة ، فهذان النموذجان يكتفیان - في رأيه - بوصف الجمل المتحققة على المستوى الفعل ، ولكنها عاجزان عن تفسير عدد كبير من المعطيات والظواهر اللغوية ، ومن ذلك ظاهرة المكونات المنقطعة « Les Constituants discontinus » ، وظاهرة « الغموض » ambiguite ، و « البناء للمجهول Le Passif » . . إلخ .

ولقد راح « شومسكى » يضع نظريته التي تستوهد قدرة المتكلم على الفهم من جهة ، ولقدرته على بث جمل من خلقه من جهة أخرى ، واستخدم للتعبير عن ذلك مصطلحيه « الشهيدين القدرة الكامنة Competence » ، و « القدرة المستخدمة Performance » (٨) .

لقد قام « شومسكى » بوصف العلاقات داخل « السلسلة التأليفية » كوصف مكونات الفعل والفاعل والمفعول . . إلخ ، وتوصل إلى أن هذه العلاقات محدودة « definies » ولكنها تسمح بصناعة عدد غير محدود « indefinis » من الجمل . وهذا العدد المحدود من العلاقات هو الذى أطلق عليه اسم « القواعد التوليدية » Grammaires generatives ، أى القواعد القادرة على توليد عدد غير محدود من الجمل في لغة ما .

ثم لاحظ « شومسكى » أن الجمل المحققة فعلياً تختلف - غالباً - عن الجمل الصادرة من قواعده التوليدية ، فكثير من الجمل يمكن أن يكون سليماً من الناحية القواعدية ، ولكنه يبقى غير مقبول non reasonable أو non acceptable . وهنا ينهض مصطلح « السمات المعنوية Traits Semantiques » على أرض صلبة ، فلقد استخدم « شومسكى » هذا المصطلح الذى يعبر عنه في الإنكليزية بـ « Semantic Features » في محاولة لحل مشكلة « المقبول » acceptable و « غير المقبول » في اللغة .

جرى العرف على استخدام كلمة « الكفاءة » ترجمة للمصطلح الأول ، وكلمة « الأداء » ترجمة للمصطلح التالى . (لصول) .

أو التقليل من شأنها ، ولكن استفادنا منها لا يعنى الوقوف عندها والاستسلام للدعة على حسابها .

لقد رأينا أن نأخذ بمفهوم « العلاقة » La relation ، فما يحدد الاستعمال الطبيعي أو غير الطبيعي للكلمة هو علاقتها بالكلمة المجاورة . ولتحديد هذه العلاقة نقوم بتحليل السمات المعنوية المميزة لكلا عنصرهما ، اعتماداً على مفهوم « السمات المعنوية » لصاحبه « شومسكى » . فما هذا المفهوم ؟

يثبت تحليل المعنى لأية كلمة أن هناك نوعين من « السمات المعنوية » فيها ، فهناك « السمات الملازمة » Traits inherants ، و « السمات النصية » Traits contextuels . فأما « السمات الملازمة » فهي تلك التى تلازم الكلمة مهما تنوعت سياقاتها واختلفت ، وأما « السمات النصية » فهي ما تتطلبه الكلمة من السمات الملازمة التى ينبغى للكلمة الأخرى - الراهبة فى عقد علاقة معها - أن تحملها . فكل كلمة ترغب فى عقد علاقة مع كلمة أخرى ، تحمل إشارات تومض طلباً لكلمة أخرى لها نوع خاص من السمات الملازمة . فالفعل « فكر » يتطلب مثلاً فاعلاً إنساناً . وهذا ما نرمز إليه بـ

[+] + [فاعل ، + إنسان ...]

وترمز إشارة الزيادة [+] فى داخل القوس المعقوفة الأولى ، إلى أن الفعل يتطلب شيئاً ما . ثم يأتى تحديد السمات المعنوية لهذا الشيء ، ومنها أن يكون فاعلاً ، وأن يكون هذا الفاعل إنساناً . فإذا كان الداخل على الفعل غير ذلك ، كأن يحمل مثلاً سمة [- إنسان] ، كانت العلاقة غير طبيعية لتضارب إحدى السمات فى عنصرها^(١٦) . وتنطوى السمات النصية كذلك على نوعين من السمات : فهناك السمات ما تحت المقرلاته « Sous Categoriels » ومثل لها باللزم أو التمدى . فمقولة الفعل تنطوى على مقولة تحتية هى اللزم والتمدى . وهذه تنطوى كذلك على مقولات تحتية وهكذا ... وأما النوع الثانى من السمات النصية فهو السمات الانتقائية « Selectifs » . ومثل لها بأن نوعاً معيناً من الأفعال مثلاً يتطلب نوعاً معيناً من السمات الملازمة فى الكلمة الأخرى . وهذا ما وجدنا للتو فى الفعل « فكر » .

ويثبت التحليل إلى « سمات معنوية » أن الاعتماد على المعجم يبقى قاصراً ، ففى كثير من الحالات تكون نقطة البداية والنهاية فى العلاقات المعنوية هى نفسها فى العلاقات النحوية . ولكن يوفق التحليل إلى سمات معنوية خصوصيته المطلوبة ينبغى أن ينصب على فضاء أوسع من فضاء الكلمة . فحينذاك لا تعود السمات المعنوية مرتبطة بالكلمة وحسب ، وإنما بسياقها . وهذا ما يجب التحليل التوازى بين العلاقات المعنوية والعلاقات النحوية .

إن اختلاف كلمتين فى سمة واحدة يضمهما فى حقل المترادفات ، فأما عندما يكون الاختلاف فى عدد من السمات فإننا نكون أمام تركيب من المقابلات الصغرى .

ولابد من الإشارة هنا إلى أن الاختلاف بين « السمات المعنوية » فى كلمتين لا يعنى بالضرورة التضارب بينهما ، بل قد يكون وقفاً على التنوع وحسب . ومن ذلك مثلاً الاختلاف بين كلمتى « الدرب » و « الطريق » ، فهو زيادة فى إحدهما أو نقصان لسمة من السمات

وسيكون من مهمتنا الآن أن نحدد هذا الأساس النظرى المهم الذى شيدنا عليه جانباً كبيراً من دراستنا لـ « زهرة الكيمياء » .

و « السمة المميزة للمعنى » هى « الوحدة المعنوية الصغرى » التى لا يمكن أن تتحقق بشكل مستقل ، « ففى كلمة مثل [طاولة] نستطيع أن نميز بعض السمات المعنوية كـ [+ اسم حزين ، + قابلة للعد ، - حى ...]^(١٧) . ولكننا لا نستطيع أن نعثر على أية سمة من هذه السمات بشكل منفصل ومستقل ، فلكل كلمة أو وحدة معنوية صغرى « Morpheme » مجموعة من السمات المعنوية المرتبطة بها ، التى لا يمكن أن تتجسد أى واحدة منها بشكل معزول . وفى ضوء ذلك قمنا بتفحص العلاقة بين عناصر الجملة الشعرية ، وتناولنا العناصر زوجاً زوجاً ، بادئين بالأركان الأساسية . وكانت الغاية من ذلك أن نحدد نوعية العلاقة بين كل عنصرين ، أى طبيعية أم غير طبيعية ؟ ولعلنا نتذكر هنا ما أنجزناه فى الخطوة الأولى حين قمنا بإعراب الجملة الشعرية بدءاً من المكونات الصغرى . فالحركة الآن حركة عكسية تسمح لنا بدرج الجملة جهة وذهاباً فى اتجاهها الصاعد والهابط .

ولكن ، ما الذى يحدد الاستخدام الطبيعى أو غير الطبيعى للمفردات ؟ لعل هذا السؤال أخطر سؤال يواجه الباحث فى تصديده لقضية المعنى .

إن المعاجم لا تضع حداً فاصلاً بين الحقيقة والمجاز . وعندما يزودنا التراث بمعجم شديد الأهمية فى هذا الخصوص هو « أساس البلاغة »^(١٨) للزمخشري ، فإن هذا المعجم لا يغطى المادة اللغوية كلها ، فضلاً عن أنه يتوقف عند زمانه ، فما تلبث الحدود أن تغيب مرة أخرى .

وأما ذلك النوع الثالث من معاجم المعانى ، مثل « لغة اللغة »^(١٩) للنشاعلى ، فإنه غير كاف كذلك ، فهو - على ثرائه - لا يغطى المادة اللغوية كلها ، وهو - إلى جانب ذلك - يذكرنا بتقسيم « الجرجان »^(٢٠) الاستعارة إلى مفيدة وغير مفيدة .

ولعلنا نتذكر أيضاً تلك الانتقادات العنيفة التى وجهها النقاد الفرنسيون فى العقد الماضى إلى الكتاب المهم الذى أصدره « جان كوهين » J. Cohen بعنوان « بنية اللغة الشعرية » La structure de langage poetique^(٢١) ، فلقد أثار هذا الكتاب نقاشاً واسعاً حول مفهوم « الاستخدام العادى للغة La norme » و « البعد المنحرف عن العادى L'écart » . فهل نستطيع أن نعد اللغة الأدبية انحرافاً عن اللغة العلمية ؟ وإذا كان ذلك جائزاً فلماذا لا يجوز عكسه ؟ إن هذا يذكرنا بالسؤال الفكه الذى أطلقه « أ. أ. ر. وشارلز I. A. Richards » أبصح أن نعد الماء بعداً منحرفاً عن الثلج^(٢٢) . ثم هل نستطيع أن نعد اللغة الأدبية انحرافاً عن لغة الاستخدام اليومي ؟ فلنتذكر إذا التعبير الفرنسى المعروف الذى يقول « إن يوماً واحداً فى سوق الهال ينتج من الوجوه البلاغية « Figures » ما لا تنتجه اجتماعات الأكاديمية الفرنسية فى عدة أيام »^(٢٣) . وإذا فما الحل ؟

ربما كان فى وسعنا أن نقول إن كل المصادر التى ذكرناها غائبة فى الأهمية ، فالمعاجم على اختلاف أنواعها تزودنا بمادة غنية لا يمكن تجاهلها ولا نكرانها . وكتب الفقه والبلاغة لا سبيل إلى نكرانها

فأما عن السمات الملازمة لكلمة «جنة» فإن المعاجم^(١٧) تزودنا بما يلي :

جنة = [+ حديقة ، + نخل ، + عنب]^(١٨) + ظل
كتيف ، + ستر ، + نعم ، + نعيم في الآخرة .
وأما السمات الملازمة لكلمة «الرماد» فهي : الرماد =
[+ دقاق ، + حرق ، + نار ، + هلاك] .

وأما السمات الملازمة لكلمة « الجنة » فإنه لاستخراجها لابد من وضعها في سياقها . ولما كان السياق هنا هو الإضافة ، كان علينا أن نبدأ بوضع القاعدة التوليدية لعلاقة الإضافة ، وهي :

$$\text{الإضافة} \leftarrow \text{اسم نكرة}^{(١٩)} + \left\{ \begin{array}{c} \text{ل} \\ \text{من} \\ \text{في} \\ \text{ك} \end{array} \right\} + \text{اسم} + \left\{ \begin{array}{c} \text{معرفة} \\ \text{نكرة} \end{array} \right\} \Leftrightarrow \text{اسم نكرة مُعرّف} + \text{اسم معرفة} .$$

$$(٢) \text{ اسم نكرة مخصص} + \text{اسم نكرة} .$$

التوليدية من نطاق القدرة الكامنة إلى نطاق القدرة المستخدمة . ذلك بأن انتقال قاعدة الإضافة إلى ميدان التحقق الواقعي للغة يسقط حرف الجر المقدر بين طرفيها . وبفرض التحول بالقاعدة إلى أحد احتمالين : فلما أن يأتي الطرف الأول للإضافة اسماً نكرة معروفاً بإضافته إلى اسم معرفة ، ولما أن يأتي اسماً نكرة مخصصاً بإضافة إلى اسم نكرة .

هذه هي القاعدة التوليدية والتحويلية لعلاقة الإضافة في النحو العربي^(٢٠) . ويتضح من هذه القاعدة أنها تمر من مستوى البنية العميقة « Structure Profonde » إلى مستوى البنية السطحية ، أي الظاهرة على السطح « Structure Superficielle » . ويشد من هذه القاعدة شيان سنكتبهما على غرارها :

$$(١) - \text{الإضافة} = \text{اسم نكرة موغل في الإبهام} + \left\{ \begin{array}{c} \text{ل} \\ \text{من} \\ \text{في} \\ \text{ك} \end{array} \right\} + \text{اسم معرفة} \Leftrightarrow \text{اسم نكرة} + \text{اسم معرفة} .$$

وتفسير ذلك أنه إذا كان الطرف الأول في علاقة الإضافة اسماً نكرة موغلاً في الإبهام ، كغير ومثل وشبه ونظير ، فإن إضافته إلى معرفة لا يخرجها عن تنكيره .

$$(٢) - \text{الإضافة} = \left\{ \begin{array}{c} \text{اسم فاعل نكرة} \\ \text{مبالغة اسم فاعل نكرة} \\ \text{صفة مشبهة نكرة} \\ \text{اسم مفعول نكرة} \end{array} \right\} + \left\{ \begin{array}{c} \text{ل} \\ \text{من} \\ \text{في} \\ \text{ك} \end{array} \right\} + \left\{ \begin{array}{c} \text{فاعل} \\ \text{مفعول} \end{array} \right\} \Leftrightarrow \text{اسم نكرة} + \left\{ \begin{array}{c} \text{فاعل} \\ \text{مفعول} \end{array} \right\}$$

أما الشلوك الأول فيمكن حله بعد العودة إلى القواعد التوليدية والتحويلية المتعلقة بالمعارف والنكرات .

وإذا كنا قد توقفنا عند هاتين الملاحظتين فلكي نؤكد أن القواعد التوليدية والتحويلية تعمل على حل كل المشكلات المتعلقة بالشلوك . ولكن حل هذه المشكلات لا يكون ضمن إطار القاعدة الواحدة ، بل ضمن إطار القواعد الكلية . فالنحو بنية متكاملة ترتبط علاقاتها بعضها ببعض .

المعنوية المميزة . وأما اختلاف التضارب فهو التضاد الذي تحمله كلمتان في سماعها المعنوية المميزة ، بعضها أو كلها .

إذن لما يحدد العلاقة الطبيعية — من وجهة نظرنا — هو عدم وجود أي تضارب بين السمات المعنوية لعنصريها . أما وجود التضارب فإنه يعني تحول العلاقة إلى مجاز ، أو خروجها إلى المحال .

وسأحاول الآن تقديم نموذج شامل يحمل الثقلات التي تحتضنها هذه الخطوة . والنموذج الذي سنقوم بتحليله هو علاقة الإضافة التي تربط بين هذين العنصرين : « جنة الرماد » .

فأما السهم المفرد فهو يرمز إلى هذه العبارة : « تُكتب ثانية » ، وأما السهم المزدوج فإنه يرمز إلى إشارة التحول . وما حل بهمه يشكل قاعدة التوليد التي تخص الإضافة في النحو العربي ، أما ما حل يساره فإنه يشكل قاعدة التحويل . بالنسبة لقاعدة التوليد نقول : إنها البنية العميقة التي تستوعب كل عناصر القدرة الكامنة في قاعدة الإضافة . فعلاقة الإضافة — بشكل عام — علاقة بين اسمين أولهما نكرة وثانيهما نكرة أو معرفة ، سواء كانت هذه المعرفة ضميراً أو اسماً معروفاً بآل التعريف . وما بين الاسمين حرف جر مقدر هو واحد من حروف الجر الأربعة الموجودة داخل التقوس الملتوية . وتشير حروف الجر هذه إلى أنواع الإضافة الأربعة : اللامية والبيانية والظرفية والتشبيهية . هذه هي القاعدة التوليدية ، فأما القاعدة التحويلية فإنها تعني تحول القاعدة

وتفسير ذلك أن الإضافة حين تكون إضافة واحد من المشتقات الأربعة الواردة في التقوس الملتوية الأولى ، إلى فاعلها أو مفعولها في المعنى ، فإن هذه الإضافة إلى معرفة لا تخرج الطرف المضاف عن تنكيره .

وما يجل مشكلة الشلوك الثاني خروج الإضافة اللفظية بالعلاقة من علاقة إضافة إلى علاقة بين الفعل وفاعله ، أو الفعل ومفعوله ، فهذه المشكلة يمكن حلها عند وضع القواعد التوليدية المتعلقة بالفعل .

والآن ، بعد أن توصلنا إلى بناء قاعدة الإضافة - جزئياً - في ضوء القواعد التوليدية والتحويلية ، فإننا سنعمد انطلاقاً من ذلك إلى استخراج السمات المعنوية النصية لكلمة « جنة » في « جنة الرمان » . وهذه السمات نوهان :

- ١) السمات تحت المقولاتية = [اسم ، + نكرة + مضاف ، + [بعض من كل + اسم معرفة] ملكية / تخصيص ظرفية زمانية / مكانية تشبيهية]
- ٢) السمات الانتقالية = [+ [حياة ، ...]]

الذي يأتي على السجدة أو يجري ففو الخاطر . إن الصورة عنده مبنية بناء تدريجياً حكماً . وسواء تم هذا البناء نتيجة عمليات معقدة تنتمي إلى اللاشعور الإبداعي ، أو تم نتيجة عمليات عقلية رياضية استلهمت الأساليب الحديثة في حقلها التأليفية والأمثلة ، فإن النتيجة واحدة ، وهي أنه لكشف قناع المعنى في شعره لابد من تعرية صورته تدريجياً .

وهنا نضع يدينا على واحد من أهم المفاهيم البنيوية ، وهو مفهوم التحولات ، Transformations . ففي سلسلة من البحوث المنهجية الدقيقة راجع « كلود ليفي ستروس C. L. Strauss » يدرس أساطير الشعوب البدائية في أمريكا من أجل الكشف عن بنية العلاقات في داخلها للتمكن من فهمها . ولقد زدنا « ليفي ستروس » بعدة من المفاهيم والمصطلحات التي لا يمكن الدخول إلى حاله إلا بتملكها والقبض عليها ، كما أنه هو نفسه لم يقتحم ميدان عمله وهو خاوي الوفاض ، بل لقد تزود بمناهج الأساليب الحديثة ومفاهيمها ، كما تزود بالمعدة الفنية التي تمتلكها الرياضيات الحديثة والمنطق الحديث .

فماذا يعني مفهوم التحولات ؟

لقد قام « ليفي ستروس » بتحليل كل أسطورة من الأساطير الكثيرة التي درسها إلى الوحدات الأسطورية الصغرى Mythème ، وهذا ما يذكرونا بتحليل الجملة إلى مكوناتها الصغرى اعتماداً على الطريقة التوزيعية - ثم قارن بين مجموعات الأساطير التي تنتمي إلى شعوب بدائية مختلفة ، فتيقن له أن الوحدات المكونة لكل أسطورة يدخل بعضها بعض في علاقات تأليفية ، هي العلاقات نفسها القائمة بين وحدات الأسطورة المقابلة . وهذا يعني أن أي عنصر من عناصر الأسطورة الأولى يمكن أن يعد تحولاً للعنصر المقابل في الأسطورة الثانية . ولو أننا بادنا كل عناصر الأسطورة الأولى بكل عناصر الأسطورة الثانية لوجدنا أمثالا العلاقة نفسها . فالعلاقات ثابتة بين العناصر ، أما المتغير فهو محتواها . وما البنية إلا مجموع هذه العلاقات الثابتة . هكذا تأق ببنية « ليفي ستروس » حلا شافياً للتناقض الظاهري بين ثبات الشكل وتنوع المحتوى .

وبالعودة إلى النقد الذي وجهه « ليفي ستروس » إلى « دراسة في شكل القصة » (٢٧) لـ « فلافيمير بروب V. Propp » نستطيع أن نعزز فهمنا لمفهوم التحولات عنده ، فعل الرغم من أن « ليفي ستروس » يعد « بروب » أباً للبنيوية ، فإنه يذهب إلى مقابلة اختزال بعض الوظائف التي استكشفها بروب ثم دمجها في وظيفة واحدة مرة أخرى .

وهكذا نرى أن القواعد التوليدية والتحويلية ليست بمعاً مطلقاً عفرت لافتراس الشعوب وتراثها ، ولكنه منتج يستخدم لغة العلم نكتيفاً للغة الكلام (٢٨) .

وتفسير النوع الأول أن كلمة « جنة » في السياق الذي وردت فيه قد وردت اسماً ، نكرة ، مضافاً [أي داخل في علاقة من العلاقات الأربع داخل التفرقة الملتوية] مع اسم معرفة هو المضاف إليه .

وتفسير النوع الثاني أن السمات الملازمة للكلمة « جنة » تنتمي أو تطلب من الكلمة الأخرى الراضية في الدخول في علاقة معها أن تكون حاملة لسمة الحياة ، بما هي سمة ملازمة لها . فلو عدنا إلى السمات الملازمة لكلمة « جنة » لوجدنا أن السمة الجامعة لكل هذه السمات هي سمة الحياة [+ حياة] . ولما كانت السمات الملازمة لـ « الرمان » تتميز بسمة الهلاك [+ هلاك] أي [- حياة] فإنها لا تستطيع الاستجابة لمتطلبات السمات الملازمة لـ « الجنة » .

وعند هذه النقطة تتوقف حدود الخطوة الثانية من خطوات البحث ، وتبدأ الخطوة الثالثة .

وهذه الخطوة هي خطوة البحث عن المعنى . فبعد تحديد العلاقة ، وتميز الطبيعي من المجازي ، نقوم بتحليلها لكشف قناع المعنى . ولما كان المعنى في شعر أدونيس مقنعا بشكل كثيف ، كان العمل على كشفه بحركة سريعة ضرباً من المحال . ولعل الخطر الحقيقي الذي داهم كثيرين من دارسي أدونيس هو أنهم واجهوا قضية المعنى في شعره بفرضيات ومسلمات إيديولوجية ، كان على هذا الشعر أن يقصر نفسه لقبولها . ونحن لا نستوقف هنا تلك الفرضيات والمسلمات التي اكتست طابع العدا وحسب ، وإنما نستوقف أيضاً تلك التي اكتست طابع الولاء . فكلتا النوعين من الإيديولوجي وصوفي وقومي وديني ومذهبي وذاتي وموضوعي ، وقع في خدعة التسرع في فهم المعنى ، فإذا بالمعنى لا يتكشف لهؤلاء الدارسين على نحو منتظم ودوري ، ولكنه يومض لهم من وقت إلى آخر من بعيد . إنهم - في خالبيتهم - يستخرجون المعنى كأنهم يصيدونه أو يقتنصونه أو يمترون عليه صدفة .

ولكن ما يعني - في شعر أدونيس - ليس استكشاف المعنى أياً كان ، بل استكشاف البنية المولدة للمعنى ، المعنى الذي يولد كل المعاني ، ويؤدي إلى كل الاتجاهات . وبالوصول إلى هذه البنية المولدة يستطيع الأيديولوجي أن يجد تفسيره فيه كما يستطيع القومي والصوفي والمذهبي والذاتي والموضوعي . فالوصول إلى المعنى الكلي الذي يضم جميع الجزئيات كفيل بأن يحدد مسار الجزئيات واتجاهها مرة أخرى .

والأمر بسيط ، فأدونيس - في رأينا - لم يبن صورته الشعرية دفعة واحدة . وشعره ليس من ذلك النوع من الشعر الانسيابي المستمر ،

ولكن العناصر التي منهجها منها لا توجد إلا في سلسلة العمليات المنطقية واللغوية الإرجاعية . هكذا تبدو التحولات عندنا كأنها حركة حكيمة بالمقارنة مع التحولات عند « ليفي ستروس » . ففي حين يبنى « ليفي ستروس » حقوله الأمثالية من معطيات متوافرة لديه ، نلجأ نحن إلى افتراض هذه المعطيات افتراضاً لغوياً منطقياً متدرجاً . ولإنجاز ذلك أقوم بتحليل الصورة الشعرية المعروضة أمامي إلى عناصرها الأساسية ، فهي سلسلة أفقية تشكل تركيباً . ثم أقوم ببناء السلاسل الأمثالية لكل عنصر من عناصرها . واعتماداً على عناصر السلاسل الأمثالية أبين سلاسل تأليفية [أفقية] جديدة ، هل حرار السلسلة التأليفية الأصلية .

معنى هذا أنني أجرى على عناصر الصورة الشعرية سلسلة من التحولات لكي أنقلها من وضعها المجازي إلى وضعها العادي ، هذا الوضع الذي كانت عليه الكلمات قبل أن تتشكل في صورة . وإذا يتكشف لي قناع المعنى في الصورة ، أتابع عمليات الإبدال حتى تشمل مختلف العناصر التي تنم عن غموض في داخل الجملة الشعرية .

إن تحويل العلاقة - تدريجياً - بين عنصرى الصورة الشعرية الأدونيسية من علاقة تنافرية ضدية إلى علاقة أفقية قليل بأن يوقع المعنى في عرق الرؤية .

ولقد انكشف لنا ونحن نقرأ شعر أدونيس أن الدلالة عنده مركبة ، فهي على المستوى النحوي تتألف من مكونين مباشرين يتجلبان أكثر ما يتجلبان في صيغة الإضافة ، مثل « جنة الرماد » و « زهرة الكيمياء » و « إقليم البراعم » . . إلخ .

ولهذه الدلالة دالماً ومدلولها . فاما الدال فهو مجموع الأصوات والحروف المكونة لعنصرها ، وأما المدلول فهو العلاقة بين مدلول هذين العنصرين . وهذه العلاقة - مبدئياً - علاقة تنافر ينهى أن نبحث لها عن تعاضد ما . هذا إذا لم ننظر إليها على أنها علاقة خاطئة ، تشبه تلك التي يركبها الطفل وتعبير عن عجزه عن امتلاك اللغة . فإذا ارتأينا أن العلاقة صحيحة إبداعياً ، كان لابد أن نبحث لها عن المستوى الذي يخفى فيه التنافر بين عنصريها .

في صورة « جنة الرماد » مثلاً ، نلاحظ أن هذا التركيب بمثابة سلسلة تأليفية مكونة من كلمتين . وعندئذ فإنني أقوم بالتفraz كل كلمة منها على حدة ، من أجل بناء سلسلتها الأمثالية . ولما كانت كل كلمة تمثل « فئة ensemble »^(٢٥) من السمات المعنوية المحددة ، فإن البحث عن كلمات لبناء السلسلة الأمثالية ينطلق من البحث عن مجموعات من السمات المعنوية التي يلتقي بعضها مع بعض في علاقات تداخل « intersection » . ذلك بأن ما نبحث عنه هو مجموعات من السمات المعنوية ترتبط فيها ببعضها بعلاقات تداخل . ويقا وقوعنا على الكلمات التي تجسد هذه المجموعات إنجازاً للسلسلة الأمثالية .

وبعد بناء السلسلتين الأمثاليتين لكل من « جنة » و « رماد » أقوم ببناء سلاسل تأليفية جديدة على حرار السلسلة التأليفية الأصلية « جنة الرماد » . ويتم ذلك انطلاقاً من التأليف بين كل عنصر من عناصر السلسلة الأمثالية الأولى وكل عنصر من عناصر السلسلة الأمثالية الثانية . هكذا يتشكل في نهاية الأمر عدد من السلاسل التأليفية يتناسب وعدد كلمات السلسلتين الأمثاليتين . ثم أنظر في هذه

وهذه الوظيفة تظهر مرة أخرى في مراحل مختلفة من الحكاية ، بعد أن تكون قد خضعت لواحد أو أكثر من التحولات . من ذلك مثلاً وظيفة خروج البطل « Le depart » وعودته « Le retour » ، إذ يمكن أن يحدد - في رأي « ليفي ستروس » - وظيفة واحدة هي وظيفة « الفراق » « Separation » الموسومة بالسلب أو الإيجاب . ومن ذلك أيضاً وظيفة « الانتهاك Violation » ، التي يمكن أن تعد مقلوب وظيفة « التحريم Prohibition » ، فهذا يجعل منها وظيفة واحدة . ومن ثم فإن الوظائف التي عزها « بروب » وحددها لا تشكل - في رأي « ليفي ستروس » - أكثر من « مجموعة تحولات Groupe de transformations » لوظيفة واحدة . وبدلاً من نظام التعاقب الزمني الذي يعد أحد خواص البنية عند « بروب » ، يقترح « ليفي ستروس » نموذجاً « Modèle » لبنية تتحدد بوصفها مجموعة من التحولات لعدد صغير من العناصر .

وتأخذ الترسمة « Schemas » التي توضح هذا النموذج شكل مولدة « Matrice » ذات بعدين أو ثلاثة أبعاد أو ما يزيد . وهذا ما يقرب نظام العمليات البنيوية من جبر « Bool » . فالبنية المولدة ذات شكل ثابت يرفض التعاقب الزمني . ولا يشكل تحرك الوظائف في داخلها أكثر من أحد أشكال تغيير مواقعها .

وهكذا فإن في وسعنا - انطلاقاً من مفهوم التحولات - أن نستكشف كل التطورات التي تمر بها أسطورة واحدة ، وأن نجعلها في بنية واحدة .

ولي داخل مجموعات الأساطير تسم التحولات الكثيرة الموردة من أسطورة إلى أخرى . وهذا ما يفسر عجزنا للوهلة الأولى عن ملاحظة القرابة بين هذه الأساطير . فالتحولات التي تسمح لنا مثلاً بالمرور من أساطير « العسل » في إقليم « Chaco » إلى أساطير « العسل » في « إقليم Guyane »^(٢٦) هي التحولات من عسل إلى طريدة ، ومن ذكر إلى أنثى ، ومن نهيء إلى مطبوخ ، ومن قرين إلى حليف ، ومن معنى عرق إلى معنى مجازي ، ومن أمثال إلى تأليفي ، ومن جاف إلى رطب ، ومن حال إلى منخفض ، ومن حية إلى موت^(٢٧) .

وينصح بما تقدم أن الكشف عن التحولات في بنية ما إنما هو بالضرورة بطريق التحليل والإبدال . فتحليل عناصر الظاهرة المدروسة ، ودراسة العلاقات داخلها - على مستوى السلسلة التأليفية - وإبدال الوحدات الصغرى المكونة لكل علاقة من علاقات هذه السلسلة بالوحدات المكونة للعلاقة المقابلة في السلسلة الأخرى ، قليل ببناء حقول السلسلة الأمثالية والوصول في النهاية إلى البنية الكلية .

فأين نحن من كل ذلك ؟

قبل كل شيء نقول : إنه إذا كان « ليفي ستروس » يعمل على نصوص « Corpus » معروفة ومحددة سلفاً ، فإننا نحن نعمل على نص واحد وحسب . وهنا تكمن الصعوبة . لقد بدا لنا أن أفضل طريقة لتعريف المعنى في شعر أدونيس هي طريقة الإبدال . لكن الإبدال الذي يطبقه « ليفي ستروس » إنما يطبقه على نصوص معروضة أمام عينيه على نحو يمكنه من مقارنتها وإبدال عناصرها بعضها مع بعض . فأما نحن فإننا نقوم بالإبدال انطلاقاً من نص واحد هو الصورة الشعرية ، فنعناصر الصورة الشعرية معروضة أمام أعيننا ،

طرق العلاقة من التحديد ، فلدى تناولنا لعناصر العلاقة زوجاً زوجاً ننظر في طرفيها ، فإذا كانتا مفردتين حددنا العلاقة بينهما ، وإذا كانتا مفردة من جهة وفئة من المفردات من جهة أخرى حددنا هذه الفئة مبهمه حتى تتفكك عناصرها ، وهكذا .

ونشير هنا إلى أن العلاقة بين مفردة وفئة خاوية علاقة إسناد عرفي ، ربما تتفكك عناصر الفئة ويثبت العكس . ويقرر عرفية العلاقة بحلول أحد طرفيها من التحديد .

ع = وترمز العين إلى المعنى العرفي للكلمة .

م = أما الميم فلها ترمز إلى المعنى المجازي .

م + ع = وأما اجتماعها فإنه يرمز إلى اجتماع المعنيين ، المجازي والعرفي ، للكلمة .

م + م = وأما اجتماع الميمين فإنه يرمز إلى حلول الكلمة من المعنى العرفي وانفرادها بالمعنى المجازي . وهذه هي حالة الرموز .

⊂ وتتضمن هذه العلامة معنى « إذا » .

{ وأما هذه العلامة فلها ترمز أن العلاقة بين العنصرين الموجودين في داخلها علاقة إسناد عرفي .

{{ وأما هذه العلامة المزودة فلها ترمز إلى علاقة الإسناد المجازي .

ونتتبع الفرصة مرة أخرى لنعلن أن المبدأ الذي ننتقل منه في النظر إلى العلاقة مبدأ بنوي ، فالعلاقة بنية ، وما يحدد البنية هو ارتباط عناصرها بعضها ببعض ، فإن طرأ على أحدها أي تغيير انعكس التغيير على العناصر الأخرى كافة . وهذا يعني أننا ونحن نتقدم في الجملة الشعرية بحثاً عن العلاقات بين عناصرها ، فإننا - لدى عثورنا على علاقة مجازية - نتراجع إلى الوراء لكي نسجل انعكاس هذه العلاقة المجازية على كل العلاقات العرفية السابقة لها . وهذا ما يجعل من « زهرة الكيمياء » حقلاً متدرجاً من المجاز .

وأود - أخيراً - أن أشير إلى اكتفائي باستخدام مفهوم العلاقة العرفية والمجازية بعبارة عن تفصيلات البلاغة ومصطلحاتها ، فلقد كان هذان المفهومان قاعدتين مفردتهما على غرض معركة المواجهة مع شعر أدونيس .

وسنقوم الآن بإعراب المقطع الأول من « زهرة الكيمياء » - وهو المقطع الذي يحمل عنوان القصيدة - لكي نتسلل إلى دراسته وتحليله . وسنكتفي الآن بتقديم دراستنا للمقطع الأول .

السلاسل الجديدة واحدة تلو الأخرى ، حتى إذا عثرت على واحدة أو أكثر من السلاسل التي لا تضارب بين عنصرها قبضت عليها ، لأنها كاشفة المعنى . وأياً كان هذا المعنى فإن ما يصحنا هو إزالة الفجوة الفاصلة بين المتناظرين . فإذا انتقلنا من مستوى العلاقة بين عنصرين إلى مستوى العلاقة بين عناصر الجملة فالمقطع ، انكشف الخطأ بشكل أفضل . وإذا نحن تابعنا الرحلة في عالم القصيدة حتى الديوان فالأعمال الشعرية الكاملة ، استطلنا - فيما يبدو - كشف القوانين المحدودة جداً لذلك العدد الهائل من الصور المنتورة في شعر أدونيس .

•

وقبل الانتقال إلى الميدان العمل لا بد من أن نزود القارئ ببعض الرموز التي رأينا استخدامها لتكون دليلاً له في متابعة القراءة . ولم يكن لجوهرنا إلى الترميز بحثاً عن الغرابة ولا شوقاً إلى « الموضة » ، ولكنه كان - ببساطة - سمياً وراء الاقتصاد .

مق = مقطع

ولما كانت القصيدة مؤلفة من ثلاثة عشر مقطعاً فإننا نستخدم هذا الرمز ونضع إلى يساره رقم المقطع الشعري الذي يتصل إليه ، وذلك مثل مق (١) - مق (٢) - مق (٣) . إلخ .

ج = جملة

وكل مقطع مكون من جملة أو مجموعة من الجمل . وما يحدد ذلك هو وجود النقطة أو غيابها - كما أسلفنا . فإذا كان المقطع مكوناً من أكثر من جملة وضعنا على يسار الرمز [ج] الرقم الذي يشير إليها ، وذلك من مثل : ج١ - ج٢ - ج٣ - ج٤ . إلخ .

فإذا انقسمت الجملة الواحدة نفسها إلى عدد من الجمل التي لا تفصل بينها النقطة ، قسمنا هذه الجملة كذلك إلى ج١ - ج٢ - ج٣ - ج٤ . إلخ .

س = سطر

ولقد قمنا بتزقيم حقول الإعراب لكي تتمكن من الإحالة إليها عند اللزوم .

← ويرمز هذا السهم إلى الأمر بالكتابة . فهو بديل عن العبارة « يكتب ثانية » Se rescrit ، إنه في القواعد التوليدية جزء من التعليمات التي تتخذ شكل القوانين .

⊂ وأما الدائرة الخاوية المشطورة التي نرمز في الرياضيات إلى الفئة الخاوية « ensemble vide » فإننا نستخدمها للدلالة على خلو أحد

المقطع الأول: ذرة الكيمياء -
الجملة الأولى

[illegible]

بہارِ اہلبیتؑ

مجله ۱۱

• السهم يشير إلى أن العبارة ستكرر في بقية الجداول في الصفحة التالية .

و	الـ	ماس	و	الـ	جزء	الـ	ذهبية
عاطف	أداة تعريف	نكرة	عاطف	أداة تعريف	نكرة	أداة تعريف	نكرة
،،	معطوف على ما قبله	،،	معطوف على ما قبله موصوف	صفة			
،،	،،	،،	معطوف				
،،	معطوف على المتبداً						،،
مؤخر							
،،							
لا هل لها من الإعراب							

- المقطع الأول «زهرة الكيمياء» -
الجملة الثانية

١	ينهى	أن	أسافر	()	في	الـ	جوع	()	في	الـ
٢	فعل مضارع	مصدرية ناصبة	مضارع منصوب	فاعل مستتر	جار	أداة تعريف	نكرة		جار	أداة تعريف
٣	،،	،،	،،	،،	،،		مجرور		،،	مجرور
٤	،،	،،	،،	،،		جار ومجرور متعلق بأسافر	حرف عطف مقدر		جار ومجرور معطوفان ما قبله	←
٥	،،	،،	،،	،،		جار ومجرور متعلقان بأسافر				
٦	،،	،،	،،	،،		ظرف				
٧	،،	في تأويل مصدر في محل رفع فاعل								
٨	،،									
٩	جملة ابتدائية لا عمل لها من الاعراب									

الـ	نتيجة ()	في	ظل	ها	الـ	جريح	زهرة	الـ	كيمياه	الـ	فدعية
أداة تعريف	نكرة	جار	مجرور مضاف	مضاف إليه	أداة تعريف	نكرة	مبتدأ مؤخر	أداة تعريف	نكرة	أداة تعريف	نكرة
صفة		جار	مجرور	صفة			مبتدأ مضاف	مضاف إليه	صفة		
مجرور		جار	مجرور	مجرور			مبتدأ	مبتدأ	صفة		
متعلقان بخبر محذوف	عاطف مقدر	جار ومجرور معطوفان على ما قبلهما	مبتدأ مؤخر								
متعلقان بخبر محذوف مقدم											
متعلقان بخبر محذوف مقدم											
جملة استثنائية لا محل لها من الإعراب											

في ١ ج ٢ ت

- ١٩ ج ١: ١٩ ج ١ + ١٩ ج ٢ (س ٨).
- ١٩ ج ١: فعل + فاعل (س ٧).
- فعل ← ينهى ← {
- فاعل ← حرف مضوي ناصب + فعل + فاعل + ظرف (س ٦)
- حرف ← أن ← {
- فعل ← أسافر ← أسافر ← ع
- فعل ← أسافر ← أسافر ← ع
- فاعل ← ضمير مستتر ← ضمير ← ع
- فعل ← أسافر ← أسافر ← ع
- ظرف ← ∅ ← {
- ظرف ← (جار ومجرور متعلقان بالفعل أسافر) + (ظرف متعلق بالفعل أسافر) .
- جار ← في ← ع
- مجرور ← ∅ ← {
- مجرور ← مضاف + مضاف إليه
- مضاف ← جنة ← {
- مضاف إليه ← الرماد ← {
- جنة ← ع م ← نعم
- الرماد ← ع م ← الاحتراق
- ٢٤

فعل ← أسافر
طرف مكان متعلق بالفعل أسافر ← ع م

فعل ← أسافر
طرف ← ∅

طرف ← [جار ومجرور متعلقان بالفعل أسافر] + [جار ومجرور معطوفان على ما قبلها] + [طرف مكان متعلق بالفعل أسافر] (س ٤)

جار ← في
مجرور ← الجوع
فعل ← أسافر
جار ومجرور ← ع
جار ← في
مجرور ← الورد

جار ومجرور متعلقان بالفعل أسافر ← ع م
جار ومجرور معطوفان ← ع م

طرف مكان متعلق بالفعل أسافر ← طرف مضاف + مضاف إليه
طرف مضاف ← نحو
مضاف إليه ← الحصاد

فعل ← أسافر ع م
طرف مكان ← ع م
كتابة الجملة :

ج ١٧ ← ينهى / أن أسافر / في الجوع / في الورد / نحو الحصاد (٣٩)

الشر والخير
الشر والخير
طرف ← الشر والخير طلبا للخصب
فاعل ← طلب الشر والخير من أجل الخصب
تجاوز الفصل بين مفهومي الشر والخير طلبا للخصب
ويصح معنى الجملة : «ينهى تجاوز الفصل بين مفهومي الشر والخير طلبا للخصب» .

والآن سنعيد كتابة الجملة محفظين بكلماتها التي لم تتحول حل حالها ، ومبدلين كلماتها التي تحولت بالكلمات أو العلامات التي تحولت إليها :

ج ١٧ - ينهى / أن أسافر / في نعم الحريق + بين أجزائه الخفية (٢٨)
الفاعل ← طلب الحريق
ينهى طلب الحريق

مق ١ ج ١ ب :

ج ١ ب ← خبر مقدم + مبتدأ مؤخر (س ٧) .
خبر مقدم ← ∅
مبتدأ مؤخر ← ∅

طير ← (جار + مجرور)
جار ← في
مجرور ← الرماد . ع م (٢٩)
مبتدأ ← مبتدأ + معطوف عليه + معطوف عليه موصوف
مبتدأ ← الخواتم
معطوف عليه ← الحاس
معطوف عليه موصوف ← الجزء النقية ← م
خبر مقدم ← ع م
مبتدأ مؤخر ← ع م
ونعيد الآن كتابة الجملة :

ج ١ ب ← في الحريق نفائس تزيل اللعنة
ونضم الآن ج ١ ب إلى ج ١ ب :

ينهى + طلب الحريق + في الحريق + نفائس تزيل اللعنة (٣٠)
مق ١ ج ١ ← ج ١٢ + ج ١ ب + ج ١ ت (س ٩)

ج ١٢ ← فعل + فاعل (س ٨)
فعل ← ينهى
فاعل ← ∅
حرف ← حرف مصدرى ناصب + فعل + فاعل + طرف (س ٦)
حرف ← أن
فعل ← أسافر
فعل ← أسافر
فاعل ← ضمير

مق ١ ج ٢ ب

ج ٢ ب ← فعل + فاعل (س ٨)
فعل ← ينهى
فاعل ← ∅

فاعل ← مصدر مؤول + مصدر مؤول معطوف عليه (س ٧)
مصدر مؤول ← ∅
مصدر مؤول معطوف عليه ← ∅

مصدر مؤول ← حرف مصدرى ناصب + فعل + فاعل مستتر
حرف مصدرى ناصب ← أن
فعل ← أسافر

مبتدأ مؤخر ← مبتدأ + صفة (س ٤)

مبتدأ ← ∅
صفة ← القديمة

مبتدأ ← مبتدأ مضاف + مضاف إليه (س ٣)

مبتدأ مضاف ← زهرة
مضاف إليه ← الكيمياء
مبتدأ ← ع م ← زهرة (س ٣٨) إشارة
مضاف إليه ← الكيمياء ← ع م ← التحول (س ٣٩)

مبتدأ ← ع م
صفة ← القديمة

ونعيد الآن كتابة الجملة الشعرية :

في الشفاء اليتمة / في ظلها الجريح / زهرة الكيمياء القديمة
في الكلمات الجديدة / فيها محروقة / إشارة التحولات الأزلية
في الكلمات الجديدة المحروقة

ولما كانت الجملة تتكون أساساً من جار ومجرور متعلقين بخبر مقدم محذوف ومبتدأ مؤخر ، فإننا سنعيد كتابة الجملة واضعين في الحسبان تقدير الخبر ، على النحو الآتي :

« إشارة التحولات الأزلية ، تطلع من الكلمات الجديدة المحروقة »

أما الآن فإننا - حرصاً منا على تحديد مضمون « الحرق » و « اللعنة » اللذين لم يتحددا بانتمائهما الضيق إلى سياقها - سنقوم بمحاولة تحديدهما من خلال إبدال عناصر الجملتين الرئيسيتين للمقطع بعضها ببعض :

في الحريق / نفاثس تزيل اللعنة
في الكلمات الجديدة المحروقة / إشارة التحولات الأزلية
جار ومجرور متعلقان / مبتدأ مؤخر
بخبر مقدم محذوف

جملة استئنافية

أن الحريق يتحدد بتجاوز مفهوم الخبر والشر ، كما أنه يتحدد بحرق الكلمات القديمة وانتصار الكلمات الجديدة .

جار ← في
مجرور ← ∅

مجرور ← مجرور + صفة

مجرور ← الشفاء
صفة ← اليتمة
الشفاء ← ع م ← الكلمات
اليتمة ← ع م ← المجتة الجلود

جار ← في
مجرور ← ع م

جار ومجرور معطوفان على ما قبلها ← جار + مجرور (س ٤)

جار ← في
مجرور ← ∅

مجرور ← مجرور + صفة (س ٣)

مجرور ← ∅

صفة ← الجريح ∅

مجرور ← مجرور مضاف + ضمير مضاف إليه (س ٢)

مجرور مضاف ← ظل
ضمير مضاف إليه ← ها ← الشفاء اليتمة ← ع م
ظل ← ع م ← نفس (س ٣١)

مجرور ← ع م
صفة ← الجريح
الجريح ← ع م ← المحروقة (س ٣٧)

جار ومجرور متعلقان بخبر مقدم ← ع م

جار ومجرور معطوفان على ما قبلها ← ع م

ج ١ ينهض / طلب الحريق
ج ٢ ينهض / تجاوز مفهوم الخبر والشر طلباً للخصب
وينهض / طلب ويلوغ انتصار الكلمات الجديدة
فعل / فاعل

إن السلسلة الأمثالية التي يتكون منها حقل الفاعل تعني إمكانية إبدال أية سلسلة تأليفية في داخله مع السلسلة الأخرى . وهذا يعني

هكذا يتحدد المقطع الأول من «زهرة الكيمياء» حرقاً للكلمات القديمة ، وحرقاً للكلمات الجديدة التي تنشق عن إشراقة التحولات ، تجاوزاً للفصل بين المتناقضات ، وتأسيساً لمفهوم جديد . فلكي تنحصر لعنة الثبات والجمود لأبد من التخل عن المفاهيم البالية ، واعتناق مفهوم التحولات الذي تشهد الحياة حل أنه سنة الحياة .

وأما عن مضمون اللعنة فإن إمكانية إبدال النفائس التي تزيل اللعنة بإشراقة التحولات الأزلية تعني أن اللعنة نقبض التحولات . وما نقبض التحولات إن لم يكن الثبات ؟ هذا من جهة . ومن جهة ثانية فقد اتضح لنا من قبل أن اللعنة عقم شامل يصيب الإنسان والأرض والحويان . ولما كان نقبض العقم هو الخلق فإن إشراقة التحولات هي إشراقة الخلق .

الهوامش

- (١) ولعل خير مهاد لهذه الفصيدة عبارة « النغرى » التي تصدرها : « كليا اتسعت الرؤية ضاقت العبارة » . الأعمال الشعرية الكاملة ، أمونيس ، دار المعرفة ، بيروت ، المجلد الثالث - ط ٢ - ١٩٧١ .
- (٢) وهذا لا يعني خطأ التحديد الذي ذهب إليه الدكتور إسمايل ، « لفلقد كان تحديده يطلق من توجه موسيقي » ، في حين ينطلق تحديداً من توجه فواعدي . انظر : « الشعر العربي المعاصر : قضايا وفنونه الفنية والمعنوية » دار المعرفة ، دار الثقافة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٢ ، ص ص ١٠٨ - ١١٢ .
- (٣) إلا إذا تعلق بلغة المجاز ، وعندها نكون قد خرجنا من ميدان النحو التوزيمي .
- (٤) « دلائل الإحجاز في علم المعاني » دار المعرفة ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ص ٢٣ - ٢٤ . تحقيق السيد محمد رشيد رضا .
- (٥) ولقد اعترفتنا نحن نتجه هذه الطريقة في الإحزاب عقبتان رئيستان: الأولى تتعلق ببنية النحو العربي ، فمن المعروف أن النحو العربي مبني على أساس الجملتين الفعلية والاسمية . وإنما لتعامل عن إمكانية إرجاع إحدى هاتين الجملتين إلى الأخرى بحيث يمكن توليد النحو انطلاقاً من الجملة الأصل . والثانية تخص الجملة الفعلية التي يؤسسها فعل متعد . فهل يصح في مثل هذه الحالة إدخال المفعول والفعل في حلبة واحدة ؟ لقد فضلنا - مبدئياً - أن نخترق قاعدة التعليب الزوجي ، وأن نضع الفعل والفعل والمفعول في حلبة واحدة ، ريثما يقدم المختصون إجابة شافية .
- (٦) انظر من أجل ذلك :
- « معنى اللبيب عن كتب الأعراب » لابن هشام الأنصاري ، دار الفكر ، بيروت ، ١٩٧٢ ، ط ٣ ، ص ٢٧٢ تحقيق الدكتور . مازن المبارك ومحمد علي حمد الله ، ومراجعة سعيد الأفغان .
- « النحو أنوار » ، عباس حسن ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ط ٥ ، ١٩٧٥ ، ج ٢ ، ص ٢٤٣ .
- (٧) - وليس في ذلك تناقض مع ما ذكرناه آنفاً من رفض التوزيم للمعنى ، فهي

the M. I. T. Press, 1965.

- J. J. Katz & J. A. Fodor, The Structure of Semantic Theory,

Language 39, 1963.

(١٧) المعاجم التي اعتمدنا عليها لبناء هذا النموذج هي :

(أ) - « لسان العرب » ، دار صادر ودار بيروت ، ١٩٦٨ .

(ب) - « أساس البلاغة » ، للزهري . المصدر السابق .

(ج) - « المعجم الوسيط » ، تأليف مجموعة من الأساتذة ، دار الفكر ، دون ذكر مكان وتاريخ الطباعة .

(١٨) يقول « لسان العرب » إن الجنة بستان فونخل وشجر ، أو بستان فونخل وعنب ، ولذا وضعنا هذه العناصر الثلاثة بشكل مستقل لإمكانية إبدالها بسمة واحدة هي « بستان » . فهذه العناصر تؤخذ على أنها سمة واحدة .

(١٩) هل ألا يكون هذا الاسم وصفا مضافا إلى معموله . فإن كان كذلك خرجنا من الإضافة المنوية التي هي الأصل ، إلى الإضافة اللفظية التي لا تفيد تعريفا ولا تحضضا .

(٢٠) نحن لا ندعي تقديم قاعدة شاملة لعلاقة الإضافة ، لأن ذلك يستلزم وضع قواعد توليدية ومحورية لكل علاقات النحوي العربي . وأقصى ما ندعيه هنا هو تقديم نموذج بسيط ومحدود .

(٢١) توصل « شومسكي » إلى وضع عشرين قاعدة تشمل قواعد اللغة الانجليزية كافة .

(٢٢) أنجز الشكلاي الروسي الكبير « فلاديمير بروب » في عام ١٩٢٨ كتابه الشهير « دراسة في شكل الحكاية الشعبية » ، وتناول فيه بالنسبة والتحليل عدة ملفات من قصص العجائب السائدة لدى شعوب الاتحاد السوفيتي . ولقد توصل « بروب » إلى بعض النتائج المهمة التي أثبتت خلالها فيما بعد على عمل الحركة اللغوية والنقدية والفكرية في العالم المعاصر . ومن هذه النتائج :
(أ) - أن هناك وظائف « Fonction » ثابتة لا يمكن لأية حكاية مهما بلغت من الطول أن تتعداها .

(ب) - أنه إذا احتجبت بعض الوظائف عن هذه الحكاية أو تلك فإن ترتيبها لا يمكن أن يتعرض لأي خلل ، فالترتيب الزمعي تقطع له جميع الحكايات الشعبية بلا استثناء .

(ج) - أن هذه القوانين الكونية الشاملة « Lois universelles » لا تنطبق وحسب على حكايات العجائب في الاتحاد السوفيتي ، ولكنها تنطبق على هذا الجنس الأدبي عند الشعوب كافة ، وما يتغير هو الأساء والمحتويات ، فأما الوظائف وتماثلها فلها ثابتة واسعة .

- V. Propp, Morphologie du conte, ed. Seuil, Coll. Points, Paris 1965-1970.

(٢٣) كلاسها من أقاليم أمريكا اللاتينية .

(٢٤) لتعميق النظر في مفهوم التحولات عند « ليفي ستروس » نحيل إلى سلسلة دراساته عن الأساطير .

- Mythologiques I, Le cru et le cuit, éd. Pion, Paris 1964.

- Mythologiques II, Du miel aux cendres, éd. Pion, Paris 1966.

- Mythologiques III, L'origine des manieres de table, Pion, Paris 1968.

- Mythologiques VI, L'Homme nu, éd. Pion, Paris 1971.

(٢٥) وذلك بالمعنى الذي تعطيه الرياضيات الحديثة لهذه الكلمة .

(٢٦) بعد أن تمهد المجرور وأوضح أن العلاقة بين عنصره (جنة + رماه) علاقة مجازية فلقد تحولت العلاقة بين الجار والمجرور من طبيعية إلى غير طبيعية ، أي من عرقية إلى مجازية .

(٢٧) لقد انسحبت العلاقة غير الطبيعية بين الجار والمجرور على الفعل لأنها متعلقاتان .

(٢٨) فيما يتعلق بالظرف الذي هو مجموع الجارين والمجرورين نقول : لما كانت كلمة

« الحفنة » مستندة إلى كلمة أجزاء وكلمة « أجزاء » « مستندة إلى « النعم » ، ولما كان النعم مستندا إلى « الحريق » ، فإن كلمة « الحريق » هي الكلمة النواة التي تتكوكب حولها مكونات الظرف .

وبذا تصبح الجملة : ينفي / أن أسافر / الحريق .

وبما أن الفعل « أسافر » يتصل إلى حرف الجر « إلى » فإن الجملة تصبح : « ينفي أن أسافر إلى الحريق » . والسفر إلى الحريق يعنى طلبه بحيث تصبح الجملة « ينفي طلب الحريق » .

(٢٩) وذلك لأننا ما زلنا في الجملة نفسها التي اكتشفنا أن الرماه فيها م .

(٣٠) في الأسطورة اليونانية أن اللعنة لا تزول عن ملكة « Telam » حتى يموت شبح « Phrixos » على زورق مصحوبا بالجزء الذهبية . وكان على « Jason » ، وابنة العرش من عمه « Pelias » أن يحصل على الجزء الذهبية ليخلص وطنه من اللعنة التي حلت به . وما يعنى من الأمر أن الحصول على الجزء الذهبية أمر غاية في الصعوبة ، ولكنه غير محال ، فعل الرغم من وجودها داخل غابة مقدسة ، معلقة على شجرة ، يحرسها في الليل والنهار ثنين خالدين منظر على ألف عشة ، فكان « Jason » من استعملها والعودة إلى وطنه ظافرا . وما يعنى أيضا ارتباط ازدهار الوطن وإبطال اللعنة بالجزء الذهبية . هذا على مستوى الأسطورة ، فلما على مستوى البحث العلمي فقد أثبتت الباحثة الفرنسية المشهورة « ماري ديلكورت M. Delcourt » المختصة بالأساطير اليونانية ، لدى تحليلها لأسطورة « أوديب » أن اللعنة التي مروج المترجمون على أن يمشوها وباء وبجاعة هي في الحقيقة علم شامل يغطي على الأرض والإنسان والحيوان . وما استطاعت الأرحام أن تلده جاء من الأموات أو المشوهين . فإذا أردنا الربط بين مستوى الأسطورة والبحث العلمي من جهة ، ومستوى القصيدة من جهة أخرى كان لنا أن نقول إن أوديب في سعيه للحصول على الجزء الذهبية إنما يسعى إلى مواجهة علم وتشوه لا نستطيع تحديد مجالها الآن . انظر :

- R. Graves, Les Mythes Grecs, trad. en Française : par M. Hafez, ed. Fayard 1967., pp. 430-480.

- M. Delcourt, Stérilités Mystérieuses et Naissances Maléfiques, ed. Faculté de Philosophie et E. Droz, Liège-Paris 1938.

(٣١) القاسم المشترك بين معاني الجروع - مجبى - هو نقصان . والنقصان يتحدد بحدسه ، وحدسه هو الكمال . والكمال هو الخير . والخير ضد الشر . وهذا ما يوصلنا إلى إبدال مفروق الجروع والورد بالشر والخير . ولما كان الورد هو الجمال ، والجمال هو الخير ، فإن إبدال الورد بالخير أمر مشروع . أما الوصول إلى تجاوز الفصل بين مفهومي الشر والخير فإنه نابع من أن الجمع أساسا بين النقيضين يعنى تجاوز التناقض بينهما وتجاوزهما بعد ذلك .

(٣٢) في المعجم أن الكلمة بنت الشفة .

(٣٣) التجم لغة فالقد الأب من الإنسان والأم من الحيوان ، أي فالقد الشخص الذي يتحد به ويتشب إليه .

(٣٤) قوس النصر من المعاني الحديثة لكلمة قوس .

(٣٥) لما كانت الاستراحة تعقب السفر ، فلها تعد فيها له « فالسفر طلب لشيء » ، والاستراحة بلوغ هذا الشيء . ومن هنا يأتي الربط بينهما . ولقد تم هذا الربط بعد إبدال السفر بالطلب ، وإبدال الاستراحة بالبلوغ ، بناء لسلسلة تأليفية جديدة .

(٣٦) الظل من كل شيء شخصه ، وهذا يعنى نفسه .

(٣٧) في المعجم أن « جرح الشيء » تعنى « شق في بطنه شقا » وشق الأرض حرقها . ومن هنا يتم الانتقال من الجريح إلى المحرث .

(٣٨) زُفر الوجه : أشرق وتلألأ .

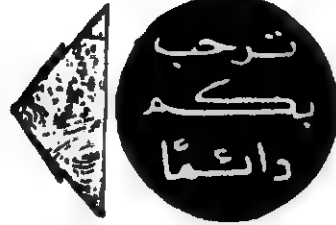
(٣٩) الكيمياء علم يعرف به طرق سلب الخواص من الجواهر المعدنية وجلب خاصية جديدة إليها ، ولا سيما تحويلها إلى ذهب .

صدر من مجلة (فصول)

رقم مسلسل	رقم المجلد	رقم العدد	مهور العدد
١	١	١	مشكلات التراث
٢	١	٢	مناهج النقد الأدبي - الجزء الأول
٣	١	٣	مناهج النقد الأدبي - الجزء الثاني
٤	١	٤	قضايا الشعر العربي
٥	٢	١	الشاعر والكلمة
٦	٢	٢	الرواية والقصة
٧	٢	٣	المسرح : اتجاهاته وقضاياها
٨	٢	٤	القصة القصيرة : اتجاهاتها وقضاياها
٩	٣	١	حافظ وشوقي - الجزء الأول
١٠	٣	٢	حافظ وشوقي - الجزء الثاني
١١	٣	٣	الأدب المقارن - الجزء الأول
١٢	٣	٤	الأدب المقارن - الجزء الثاني
١٣	٤	١	النقد الأدبي والعلوم الإنسانية
١٤	٤	٢	تراثنا الشعري
١٥	٤	٣	الحدائق - الجزء الأول
١٦	٤	٤	الحدائق - الجزء الثاني
١٧	٥	١	الأسلوبية
١٨	٥	٢	الأدب والفنون
١٩	٥	٣	الأدب والأيدولوجيا - الجزء الأول
٢٠	٥	٤	الأدب والأيدولوجيا - الجزء الثاني
٢١	٦	١	تراثنا النقدي - الجزء الأول
٢٢	٦	٢	تراثنا النقدي - الجزء الثاني
٢٣	٦	٣	جماليات الإبداع والتغير الثقافي - الجزء الأول
٢٤	٦	٤	جماليات الإبداع والتغير الثقافي - الجزء الثاني
٢٥	٧	٢ + ١	الشعر العربي الحديث
٢٦	٧	٤ + ٣	قضايا المصطلح الأدبي
٢٧	٨	٢ + ١	دراسات في النقد التطبيقي

الهيئة المصرية العامة للكتاب

في مكاتبها



بالقاهرة

- ٣٦ شارع شريف : ٧٥٩٦١٢
- ١٩ شارع ٢٦ بوليت : ٧٤٨٤٣١
- ٥ ميدان عراقات : ٧٤٠٠٧٥
- ٢٢ شارع الجمهورية : ٩١٤٢٢٣
- ١٣ شارع المندبات : ٥٤٦٧٧٤
- الباب الأخضر بالحسين : ٩١٣٤٤٧

والمحافظات

- دمهور شارع عبد السلام الطاف : ٦٤٠٥
- طنطا - ميدان الساعة : ٢٥٩٤
- المنيا - ميدان المطلة : ٤٢٧٧
- المنصورة - شارع الشروق : ٦٧١٩
- الجيزة - ١ ميدان الجزيرة : ٧٢١٣١١
- المنيا - شارع ابن عصب : ٤٤٥٤
- أسيوط - شارع الجمهورية : ٢٠٣٧
- أسوان - السوق السياحية : ٢٩٣٠

الإسكندرية : ٤٩ شارع سعد زغلول تليفون : ٢٢٩٢٥

المركز الدولي للكتاب

٣ شارع ٢٦ بوليو بالقاهرة ت : ٧٤٧٥٤٨



إنتاج ما أنتج

مقدمة نظرية

ودراسة تطبيقية

مالك المطلب

قبل أن يشتبك القارئ مع هذا النوع من الدراسات ، أهي الدراسات التي تبحث في أدبية الأدب ، لا تلك التي تختص في مقارباته ، أجد من الضرورة المصاحبة لهذا المقام أن أعرض لنقطتين ، قبل الدراسة التطبيقية : الأولى خاصة ، في علاقتها بمحور هذه الدراسة « تحديث النقد » ، والأخرى عامة في علاقتها بالأدب .

التحديث ووجهته :

إن تحديث النقد ، وهذه الدراسة تنتمي إليه ، يعني إعلان الاختلاف مع النقد القديم . غير أن الاختلاف بذاته أصبح موضوعة النقد العربي ، لا ذلك النقد المنشغل بتحديث أطروحاته فحسب ، بل ذلك النقد الشارح « نقد الدردشة »^(١) كما يسميه رولان بارت . وبعبارة أخرى صار الاختلاف بين من يريد - جاهلا أو متجاهلا - أن يسلب الأدب أدبيته ، ومن يريد أن يقرر أن « الأدبية » هي وليس غيرها صلب عملنا في الأدب - أقول صار « الاختلاف » الدائم يزود نقد « الدردشة » بمسوخ استمراره ، ويجعله ، من ثم ، نقدا مشروعا ، لأنه هو الذي يضبط جهاز الإرسال في تلك الموضوعة النقدية .

وإذا كان « الخلاف » هو أحد قوانين الحياة الإنسانية الأساسية ، لأنه يعني « الآخر » ، فإنه لم يعد عندنا سوى « محاورة » من هم ، تقع في الطريق إلى الأدب وليس فيه . من هنا يعمل إعلان الخلاف في الجانب الآخر من تحديث النقد ، بعد أن كان أول حركة نددت عنه . فإدام الخلاف يقع خارج الأدب فإنه يلائم أطروحات النقد القديم ، لأن ذلك النقد يعمل هو كذلك خارج الأدب ؛ وتلك مفارقة ! أن يصبح الخلاف هو أقصى ما يريده متن الدردشة ، حتى يتحول النقد الحديث من غايته ، أي إنتاج ما أنتج ، إلى رد مفاهيم مردودة أصلا . ولهذا تنبغي إعادة إعلان الخلاف وفقا لتصور آخر ؛ ولن يتم ذلك إلا بمنته مجادة النقد الحديث : إنتاج ما أنتج ، أي ينبغي لنا أن نؤكد دائما نزوع التصفيق .

إن حاجتنا إلى التطبيق في أننا النقدي ، هذا الذي يتقلب فيه

المشروع الحديث ، لا يزودنا بغطاء أوراقنا فحسب ، بل إنه يعيد « التوازن » إلى عملية التنظير ذاتها .

وسوف نلاحظ بشيء من التفصيل في النقطة الثانية من هذا البحث أن الدراسات التطبيقية ، متسلحة بالمناهج النقدية الحديثة ، تعمل بشروط غير زمنية ؛ إنها تراود جميع النصوص وتعمل في نص لا ينقد . إنها تعبر فضاء النص هورا فوضويا منظما ، من السباب حتى أبى فؤيب ، ومن المقامة حتى نص البياض !

إن الدراسات التطبيقية العربية تنزع لإثبات فرضياتها إلى العمل في أية زمنية كانت . ولهذا نرى ، بل أصبح واقعا^(٢) ، أن النقد العربي الحديث يمتلك الآن أرضا محررة ، يقيم عليها قاعدة بنائه . غير أن هذه « القاعدة » إذا لم تتسع فإنها عرضة للانهيار بفعل التقاليد الذوقية السائدة . وحل هذا ستحاول هذه الدراسة التطبيقية ، وهي تنشغل بإبراز موضوعها ، الإسهام في القراءة الكلية ، بغية الوصول إلى قواعد الأدبية العربية ، ومن ثم إلى روحها .

معلم هذا الخطاب ، الذي يبدو لنا بسيطا ، غير لافت للنظر ، هو ذاته الذي يبدو لدوى النزعات الواقعية ، ومؤرخي الأدب ، معقدا ومعيروا . هذا المعلم هو : الاكتفاء الذاتي ؛ فخطاب الأدب خطاب مكتف بذاته ، له من المقومات الداخلية ما يجعله وجودا ، لا انعكاسا ، قسما للواقع ، وليس قسما منه ، في حين تجمع الخطابات الأخرى في أجزاء متضاربة من الواقع . هذا « الوسم » البسيط المعقد للخطاب الأدبي هو أسه الأول .

جسم واحد : قطبا منشغلا بتزويق « الواقع » ، وقطبا منشغلا بتزويق ما وراء هذه الوقائع .

لا يوجد « أدب » إذن فورية واقعية أو فوق واقعية ، سواء أكان منشغلا بالخلق الإنساني (شكسبير) ، أو بالوجود العلمي أو الممتنع الوجود (السياب) ، أو ببرقالة (برهغير) ، أو بالختان الأنثوي (سليمان فياض) ، أو بتسعية السحر (ماركيز) .

إن الأدب هو انتقال من (التجسسية) إلى (اللغة) ، ومن (العادي) إلى (المعجب) . هو انتقال مما يرى إلى ما لا يرى ، وإلا أصبح فكرا ، أو قل تواصل . والنصوص السورالية أو الاجتماعية تنتمي إلى الأدب إذا انطوت على ما يجعلها أدبا وليس لكونها تنتمي قبلا إلى هذه الرؤية أو تلك الرؤيا السورالية والاجتماعية (وما سمي بالحركات الأدبية الأخرى تفريع لها) ، فالأدب ليس رؤيا ، إنه نص رؤى بالضرورة .

إلى أي مدى نصل برفضنا إذابة الأدب في غير الواقع ؟ إلى القطيعة بين الأدب والواقع ؟ إلى جعل « الأدب » لعبة شكلانية ، لعبة تدوير ظهرها للآل الإنسانية ؟

والجواب يسير . فإذا كان دمج الأدب بالواقع محالا ، لأنه يقضي على أبعثه التي هي جوهره وحرره ، فإن القطيعة بين الأدب والواقع محال آخر ، لأنه نوع من أنواع « الوهم » الذي لا يمكن إنتاجه .

لكل هذا لا يسمى مفهوم الاكتفاء الذاتي إلى القطيعة بين الأدب والواقع ، بل إلى تعيين الأدب بالنسبة للواقع . وفي هذا التعيين تبدو واضحة الأصرة الحميمية بينهما ، فمن جهة يصبح « الواقع » محور المدار الأدبي ، ويصبح « الأدب » جرما حاربا قائما بذاته ، من جهة أخرى . ولا شك أننا لا نتصور أدبا بدون « واقع » ، ولكننا نستطيع تصور واقع بدون أدب . ومن ثم فإن الخطاب الأدبي المكتفى بذاته ، يعنى خطابا لا يتسقل عن الواقع ، أو يتكفى عنه ، أو يتسلط عليه ، بل يعنى أن يكف الواقع عن بنائه من وجهة نظر واقعية ، ليعود الخطاب بعد ذلك إلى « الواقع » عن طريق القراءة ، ليحدث فيه التوترات التي لا عهد له بها . هذه العلاقة الجدلية بين خطاب الأدب والواقع هي صلب عملية النقد الأدبي الحديث ، وعمولة مناهجه ، التي تحاول الوصول إلى « نموذج » ذلك الخطاب ، إلى قواعده المحدودة .

لقد حاولت « الواقعية » الوصول إلى منتصف الطريق مع الأدبية ، فقامت بمصادرة معتقدها « الأدبية » القديمة لتعلن تاريخ السلسلة (واقعية بدلا من واقعية) ، من الواقعية الاشتراكية إلى الواقعية النقدية إلى الواقعية الجديدة إلى واقعية بلا ضفاف ، حتى آخر حلقة : البنائية التكوينية ، التي رفعت بإزاء « الأدبية » شعار : « سوسيو- أدبية » .

غير أن كل هذا التحول لم يأت بجديد ، فقد ظللنا نبحث في « الرواية » التي اختارها تكتونية « جولدسمان »^(٣) عن الأبنية الاجتماعية المحركة ، كأننا نعود من حيث بدأنا : الأدب هو انعكاس لحركة المجتمع في أبعثه المختبة ، بعد أن كان انعكاسا مباشرا لحركته في السطح .

وبناء على ما تقدم ، سنعود نحن المعنيين بتحديث النقد إلى كوننا الورقي ، لنقر - بالعلم واليقين - أنه الكوكب الوحيد ، الذي ينطوي

إننا لا نتساءل : هل النقد الأدبي معرفة أم موقف ، حكم أم تحليل ، حتى نؤول إلى تلك النقطة التي تفصل بين الأدب والواقع .

إن « المنهج » ، وهو في نهاية المطاف رؤية متحفزة سابقة ، يطبع أدواته إما بطابع معلم الاكتفاء الذاتي هذا ، أو بطابع التبعية . هل الأدب خطاب قائم بذاته أو هو خطاب التاريخ ، أو خطاب الفكر ، أو النفس ... إلخ . في بعد جمالي ؟

ولنتوسع قليلا في هذه النقطة ، فنفحص موقع ثلاثة خطابات من الأدب : هي الخطاب الأسطوري ، والخطاب الرومانسي ، والخطاب السورالي ، في محاولة لجلاء مفهوم الاكتفاء الذاتي .

فإذا كانت « الأسطورة » ليست سوى تعبير عن إشباع رغبات البدائي الفكرية^(٤) ، توازي إشباع حاجاته الحيوية ، من الطعام مثلا ، حتى تصبح مزدوجات النسيء والمشوى ، أو المشوى والمطبوخ ، توازي مزدوجات المرأة الحامل ، والمرأة التي تحمل ولدها^(٥) - إذا كانت الأسطورة كذلك ، فإنها لا تعود سوى إشهار لنظام الحياة الأول ، يتخذ طابع ذلك النظام . وبعبارة أخرى تصبح « لغة » تنتجها قواعد التبادل الاجتماعي . وهي من ثم تمثل الخطاب الفكري للإنسان الأول . أما في الأدب فإن (اللغة) لا تصدر عن قواعد التبادل ، بل تصدر عن قواعد « النص » ذاته ، فنحن حين نضع بإزاء لغة التواصل « نظاما من الخلافات »^(٦) ، نضع بإزاء لغة النص الأدبي « نظاما من التوافقات » بوساطة « الاستمارة » . وهكذا تصبح الإتنولوجيا دليل الأسطورة . ويصبح النقد دليل النص الأدبي .

تعد الأسطورة تفسيرا في الخطاب الاجتماعي ، أي خطابا في خطاب الواقع ، خطابا من لحم ودم . أما ملامح الأدبية في الأسطورة فليست إلا ناعما عرضيا للتركيب الحكائي فيها .

فإذا انتقلنا إلى الخطاب الرومانسي وجدنا ، حل نحو أيسر ، أن آليات هذا الخطاب ، تصدر برمتها عن مبدأ « المراتبة » الشهير ، حيث الأدب مرآة المجتمع !

إن الهجرة الرومانسية بشقيها المكان والطبيعة ، والزمان والحلم ، المقابلين « للصناعة » و « البقعة » ، لم تكن بأية حال هجرة أدبية ، أو تحولا أدبيا ، بل كانت هجرة واقعية ، غير أن النزعة التاريخية مكنت هذه الحركة من أن تصبح أساس الثورات الأدبية . لقد أصبحت الرومانسية معجما من « الكلمات الخاصة » التي تعد ، هي والموضوعات في عرق النقد القديم ، المعبرتين عن أدبية الأدب . ولم يكن معجم كهذا سوى ترميز لأشياء الواقع ، وتحولاته آنذاك ، حتى ليصبح القول إنها حركة استبدلت ، تحت ضغط الواقع ، موضوعات بأخرى ، وكلمات بأخرى . والأدب ، عبر معلم الاكتفاء الذاتي ، خطاب بلا كلمات ولا موضوعات ، أو قل هو خطاب يغيب كلماته ، ويغرب موضوحوته . أما الخطاب السورالي فقد استمار شفرة اللا وهي التي هي جزء من الجهاز النفسي^(٧) ، وأهل من ثم أدبيتها .

لقد تجاهلت الهزة السورالية لحظة الوعي كما تجاهل الأدب الاجتماعي لحظة اللا وهي . كلا الاتجاهين السورالي والاجتماعي يضع كاربونات تحت جلد الواقع ويكتب : والفرق بينهما أن الأول يدير ظهره للواقع والثاني يمدق فيه . إنها ، بهذا ، يكونان قطبي

أقنعتني التي استخدمها^(٨) ، عن تلبسه شخصيات المسيح وأيوب وعوليس ، في حين لم يبحث في قواعد عمل تلك الأتعة عبر ثنائية الوجه والقناع . وكما نلاحظ فإن الخيط الذي يفرق بينهما دقيق ووهي ، ولكنه يمثل وجود الرسالة اللاوهمية والرسالة الشعرية .

ونود في هذه الدراسة أن نعود ونشغل بالنص السباب لعلمنا هتدى إلى قواعد عمله ، بالقض على نواته الشعرية ، ومن ثم إدراكها . أليس النقد معرفة أدبية ؟

ما حصلت عليه في دراستي الاحصائية اللغوية الشاقة للسباب والبيان ونازك^(٩) هو النتيجة الآتية :

يعمل السباب في نطاق وجود ناقص ، أو وجود غير موجود ، أو عبارة أخرى فإن هذا الشيء نفسه الموجود بالفعل يجب أن يكون موجوداً^(١٠) . في ثنائية التعليق اللغوية العربية (أى داخل مكون الشرط والجواب) نجد نقاط الانتشار عند السباب تصدر عن أدق الامتناع والوجود « لو » و « لولا » ، في حين تصدر عند البيان عن أداة الربط المجرد « عندما » . أما نازك : فتتجه بنا إلى تناص تراثي عبر « إن » أم الشرط في العربية^(١١) .

فإذا وضعنا الخطاطة الآتية :

السباب	لولا
البيان	عندما
نازك	إن

استطعنا بالفرض أن نخترزل النص الشعري للسباب ونازك والبيان (ما يقارب ٤ مجموعة شعرية) إلى تلك النوى الثلاث وبهنا ما هنا نواة السباب الشعرية المفترضة ، التي سنلاحظها نتولد عبر ثنائيات حسية ، كما في « اللبس والعري »^(١٢) ، و « القناع والوجه » و « البهر والصحراء » ، هي ما نحاول تقديمه الآن .

النص الأول :

غريب على الخليج

الريح تلهث بالمهجرة ، كالجثام ، هل الأصيل
وعلى القلوع تظل تطوى ، أو تنشر للرحيل
زحم الخليج بين مكتدحون جوابو بحار
من كل خاف نصف عارى
وعلى الرمال ، على الخليج
جلس الغريب ، يسرح البصر المعبر في الخليج
ويهد أعمدة الضياء ، بما يصعد من نشيج
« أهل من العباب يهدر رغوهم ومن الضجيج
صوت تفجر في قرارة نفسى الشكل : عراق
كالمذ يصعد ، كالمسحابة ، كالمدموع إلى العيون
الريح تصرخ بى : عراق !

هل حياة ، بعد كوكب الأرض . وما حياته سوى خطاب ، ذلك الخطاب الذي تتمحور آلياته على نقطة الاكتفاء الذاتي : اللا موضوع (أو كل الموضوعات) ، وتعتبر زمان : اللا زمانية ، أو كل الزمان . فلل جانب الزمان وعملياته التاريخية يصبح « الحاضر » معلم الأدب الوحيد : حضور متجمدة ! غيابها ليس ماضيها أو مستقبلها بل حاضرها المتصور عن حاضرها الموجود . وهل هذا تعنى آنية الأدب ، لا زمنيتها ، لأن طابع السلسلة الزمانية لا يعود قائماً . ومن هنا يصبح « تاريخ الأدب » خارج الأدب ، أى يصبح تاريخاً للواقع ، ذلك لأن تاريخ الأدب إما أن يلوذ ، شأنه شأن الخطابات الأخرى ، بالامتداد أو الانقطاع . أما الخطاب الأدبي فلا يعنيه الامتداد ، لأنه لا يتراكم ، ولا يعنيه الانقطاع ، لأنه لا ينقلب هل غيره . إنه حركة انبثاث دائمة ، بحر متلاطم من الاقتباسات اللغوية ، قوى اقتباسية مصنفة ضمن أنظمة رمزية لا ذواتية ولا تجارية .

وإذا كان الأدب نظاماً رمزياً ، أى كياناً مشفراً لمحسب ، فإن الواقع يتخذ فيها يتخذ الشفرة ذاتها ، أهمى اللغة ، ويقوم بالمناورات التشفيرية في أحضان كثيرة (نجد كمية لا بأس بها من « الأدبية » في مجرى الواقع) . هذا المشترك : وقوع « الأدب » و « الواقع » هل شفرة واحدة ، يعنى أمراً واحداً : أنهما جاهزان لاستخدام افتراضهما . إن الافتراق هو جوهر كينونة الأدب والواقع في آن ، وليس التطابق ، لأن التطابق في الشفرة يعنى موت أحدهما ، ولأن الواقع لا يموت ، بوصفه مركباً يعرض أبداً ما يفقده حتى يأتى أمر الله ، ولأن الأدب لا يموت بوصفه خارج الزمان ، فإن موت أحدهما ليس سوى معنى مجازى ، هو تطابقهما . وهذا ما تفعله مقاربات الخطاب الأدبي بجعله ملحقاً من ملاحقها .

إن الافتراق التشفيرى يجعلنا دائماً هل جعل اللغة هي جوهر أدبية الأدب وسالبة أدبيته في آن واحد . وإن أية غفلة عن هذه العلاقة الجدلية ستجعل الأدب قراءة فكرية موضوعاتية ، أى قراءة تقتل الأدب ، تنزع فتيل الأدبية ، وتجعله كتابة في ظل عمالة . كل خطاب له شفرته : الأساطير هي شفرات الفكر الأول ، اللاوهي يجد شفرته فيها يبحث من رسائل وعلمنا دائماً أن نحذر هذه الأخطال اللغوية ، التي تشبه سوائل في آنية !

•

والآن يمكننا القول في اطمئنان إن السباب ظلم شعره ، من حيث أغرت حياته . وهي سلسلة من التابعات الحزينة - النقاد بها ، فظل شعره يجرى في حدود الدهشة الانطباعية ، وظل هو شاعراً بلا شاعرية . لقد دارت الدراسات حول لحم السباب ودمه ، البيئة والعقيدة والخلق والفقر . إلخ . وكان من الطبعي أن تحمل هذه الدراسات الكثيفة جثثها إلى شعره . ويعنى آخر أصبح النص الشعري انعكاساً للواقع ، لنعود مرة أخرى إلى « اللا أدبية » ، نبحت في اللغة عن التجربة ، ويصبح السباب ، في أحسن الدراسات ، موضوعاً في علم نفس الأدب : إن نصه ليس سوى عملية كبت أو قمع متلبس بالشعر ، وعمل النقد هو إزالة هذا اللبس . أو يقال إن نصه ليس سوى صرخات استغاثة أمام جدار يهوى ، حركة عينين في جوف ليل مرعب ، منه فاستجابة ، منه فاستجابة وهكذا تتم العودة عن طريق آخر إلى « الواقع » ! وبعبارة أكثر وضوحاً : بحث في

والهوج يقول بى : عراق ، عراق ، ليس سوى عراق !
البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ما تكون
والبحر دونك بأعراق
بالأمس حين مررت بالمقهى ، سمعتك بأعراق
وكننت دورة أسطوانة
هى دورة الأفلاك من حمري ، تكورلى زمانه
فى لحظتين من الزمان ، وإن تكن فقدت مكانه
هى وجه أسمى فى الظلام
وصوتها ، يتزلقان مع الرؤى ، حتى أنام
وهى النخيل أخاف منه ، إذا ادلم مع الغروب
فاكتظ بالأشباح تحطف كل طفل لا يؤوب
من الدروب
وهى المفلة المعجوز وما توشوش عن « حزام »
وكيف شق القبر عنه ، أمام « حفراء » الجميلة
فاحتازها . . . إلا جديلة
زهراء ، أنت . . . أتذكرين
تنورنا الوهاج تزخه أكف المصطلين ؟
وحدثت حتى الحفيظ عن الملوك الغابرين ؟
ووراء باب كالفضاء
قد أوصدته حل النساء
أبد تطاع بما تشاء ، لأنها أبدي رجال
كان الرجال يعربدون ويسمرون بلا كلال
أتذكرين ؟ أتذكرين ؟
سعداء كنا قانعين
بذلك القصص الحزين لأنه قصص النساء
حشد من الحيات والأزمان ، كنا هنفوانه
كنا مداريه اللذين يد بينهما كيانه
أفليس ذلك سوى هباء ؟
حلم ودورة أسطوانة ؟
إن كان هذا كل مابقى فأين هو العزاء ؟
أحببت فيك عراقى روحى أو حبيبتك أنت فيه ،
بأنتم ، مصباح روحى أنتم - وأنى المساء
والليل أطبق ، فلنشعا فى دجاء فلا أتبه
لورجت فى البلد الغريب إلى ما كمل اللقاء !
الملتقى بك والعراق على يدى . . . هو اللقاء
شوق يفضى دمي إليه ، كان كل دمي اشتهاه ،
جوع إليه . . . كجوع كل دم الغريق إلى الهواء .
شوق الجنين إذا اشرب من الظلام إلى الولادة !
إن لأعجب كيف يمكن أن يخون الخائنون !
أينون إنسان بلاده ؟
إن خان معنى أن يكون ، فكيف يمكن أن يكون ؟

الشمس أجل فى بلادى من سواها ، والظلام
- حتى الظلام - هناك أجل ، فهو يحتضن العراق
واحسرتاه ، متى أنام
فأحس أن على الوسادة
من ليك الصيفى طلا فيه عطرك بأعراق ؟
بين القرى المتهيبات خطاى والمدن الغريبة
غنيت تربتك الحبيبة
وحلتها فانا المسيح يجر فى المنفى صليبه
فسمعت وقع خطى الجياح تسير ، تدمى من عثار
فتذرى صمى ، منك ومن مناسمها ، غبار
مازلت أضرب ، مترب القدمين أشعث ، فى الدروب
تحت الشمس الأجنبية
متخافق الأطمار ، أبسط بالسؤال يدا ندية
صفراء من ذل وحى : ذل شحاذ غريب
بين الميون الأجنبية
بين احتقار وانتهاز ، وازورار . . . أو « خطية »
والموت أهوى من « خطية »
من ذلك الإشفاق تعصره الميون الأجنبية
قطرات ماء . . . معدنية
فلتنطفئ ، بأنت ، باقطرات ، يادم ، يا . . . نفود ،
ياريح ياإبرا تحيط لى الشراح - متى أهود
إلى العراق ؟ متى أهود ؟
بالمة الأمواج رنجهن مجداف يروؤ
بى الخليج ، وبها كواكب الكبيرة . . . يانفود !
ليت السفائن لا تقاضى راكبيها عن سفار
أوليت أن الأرض كالألق العريض ، بلا بحار !
مازلت أحسب يانفود ، أهدكن وأستزيد
مازلت أنقص ، يانفود ، بكن من مدد اختراى
مازلت أوقد بالتماعتكن نافذى وبأى
فى الضفة الأخرى هناك فحدثنى يانفود
متى أهود ؟ متى أهود
أترأه يأزف ، قبل موى ، ذلك اليوم السعيد ؟
سأفوق فى ذاك الصباح ، وفى السماء من السحاب
بكر ، وفى النسمات برد مشيع بعطور آب ؟
وأزيح بالثوباء بقيا من نعاسى كالحجاب
من الحرير ، يشف عما لا يبين وما يبين
عما نسييت وكذت لا أنسى ، وشك فى يقين .
ويضىء لى - وأنا أمد يدى لأليس من ثياب -
ما كنت أبحث عنه فى عتمات نفسى من جواب
لم يملأ الفرح الحفى شعاب نفسى كالضباب ؟
اليوم - واندفق السرور على يفجأ - أهود !

1 | واحسرتاه .. فلن أعود إلى العراق !

وهل يعود

من كان تعوزه النقود ؟ وكيف تدخر النقود

وأنت تأكل إذ تجوع ؟ وأنت تنفق ما يجودُ

به الكرام ، على الطعام

لتبكين على العراق

فما لديك سوى الدموع

وسوى انتظارك للرياح وللقلوع !

النص الثاني :

أنشودة المطر

عينك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنها القمر

عينك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الأضواء كالآثمار في نهر

يرجه المجداف وهنا ساعة السحر

كأنما تنبض في غوريها النجوم

وتغرقان في ضباب من أسى شفيف

كالبحر سرح اليمين فوقه المساء

دفع الشتاء فيه وارتعاشة الخريف

والموت ، والميلاد ، والظلام ، والضياء

فتستفيق ملء روعي ، رهشة البكاء

ونشوة وحشية تعانق السماء

كنشوة الطفل إذا خاف من القمر !

كان أقواس السحاب تشرب الغيوم

وقطرة فقطرة تذوب في المطر ...

وكرر الأطفال في حرائش الكروم

ودغدغت صمت العصافير على الشجر

أنشودة المطر ...

مطر ...

مطر ...

مطر ...

تتأهب المساء ، والغيوم ما تزال

تسح ما تسح من دموعها الثقال

كان طفلاً بات يهذى قبل أن ينام

بأن أمه - التي أفاق منذ هام

فلم يجدها ، ثم حين لج في السؤال

قالوا له : « بعد غد تعود ... »

لا بد أن تعود

وإن تهامس الرفاق أنها هناك

في جانب التل تنام نومة للحدود

تسف من ترابها وتشرب المطر ،

كان صيادا حزيناً يجمع الشباك

ويلعن المياه والقندر

وينثر الغناء حيث يأفل القمر

مطر ...

مطر ...

أتعلمين أي حزن يبعث المطر ؟

وكيف تنشج المزاريب إذا انهر ؟

وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياء ؟

بلا انتهاء - كالدّم المراق ، كالجياح ،

كالحب ، كالأطفال ، كالموت - هو المطر !

ومقلتك بى تطيفان مع المطر

وعبر أمواج الخليج تمسح البروق

سواحل العراق بالنجوم والمحار

كأنها تمم بالشروق

فيسحب الليل عليها من دم دنار

أصبح بالخليج : « ياخليج

يا واهب اللؤلؤ ، والمحار ، والردى ! »

فيرجع الصلحى

كأنه النشيج

« ياخليج

يا واهب المحار والردى ... »

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود

ويخزن البروق في السهول والجبال ،

حتى إذا ما فض عنها ختمها الرجال

لم تترك الرياح من ثمود

في الواد من أثر .

أكاد أسمع النخيل يشرب المطر

وأسمع القرى تئن ، والمهاجرين

بصارعون بالمجاديف وبالقلوع ،

هواطف الخليج ، والرعود ، منشدين :

« مطر ...

مطر ...

مطر ...

وفي العراق جوع

وينثر الغلال فيه موسم الحصاد

لتنشج الغريان والجرداد

وتطحن الشوان والحجر

رحى تدور في الحقول ... حولها بشر

مطر ...

مطر . . .

مطر . . .

وكم ذرفنا ، ليلة الرحيل ، من دموع
ثم اعتللتنا - خوف أن نلام - بالمطر . .

مطر . . .

مطر . . .

ومنذ أن كنا صغاراً كانت السماء

تغيم في الشتاء

ويطبل المطر ،

وكل عام - حين يعشب الثرى - نجوع

ما مر عام والعراق ليس فيه جوع .

مطر . . .

مطر . . .

مطر . . .

في كل قطرة من المطر

حرأء أو صفراء من أجنة الزهر .

وكل دمعة من الجياح والعراة

وكل قطرة تراق من دم المبيد

فهى ابتسام في انتظار مبسم جديد

أو حلمة توردت حل فم الوليد

في عالم الغد الفقى ، واهب الحياة !

مطر . . .

مطر . . .

مطر . . .

سُعشُبُ العراق بالمطر . . .

أصبح بالخليج : « ياخليج ..

يا واهب اللؤلؤ ، والمحار ، والردى ! »

فيرجع الصدى

كأنه النشيج :

« يا خليج

يا واهب المحار والردى ! »

وينثر الخليج من جباته الكثار

على الرمال رهوة الأجاج ، والمحار

وما تبقى من عظام بائس خريق

من المهاجرين ظل يشرب الردى

من لجة الخليج والقرار

وفي العراق ألف أفسى تشرب الرحيق

من زهرة يرميها الغرات بالندى .

وأسمع الصدى

يرن في الخليج

« مطر .

مطر . .

مطر . . .

في كل قطرة من المطر

حرأء أو صفراء من أجنة الزهر

وكل دمعة من الجياح والعراة

وكل قطرة تراق من دم المبيد

فهى ابتسام في انتظار مبسم جديد

أو حلمة توردت حل فم الوليد

في عالم الغد الفقى ، واهب الحياة . »

ويطبل المطر . .

فرضية الدراسة

تنطلق هذه الدراسة من النظر إلى قصيدتي : « غريب على

الخليج » (١٣) ، و « أنشودة المطر » (١٤) بوصفها مقطعين في

قصيدة واحدة ، تنتمي إلى مجموعة « المائيات » في الكل الشعري

للشباب . وهذه الفرضية ستكون موضوعاً للبرهنة عليها في

مواضع تحليل بنية كل مقطع ، ولدى المواضع التي ينتمى فيها كل

مقطع إلى الآخر .

○ تحليل المقطع الأول (غريب على الخليج) :

— بنية السطح :

يبدو السطح في مقطع « غريب على الخليج » عبر المسح

الأولى ، كما لو أنه سطح يفضح معناه ، أو بعبارة أخرى : سطح

ييهن فيه « المدلول » على الدال . على الضد من المقطع الثانى

« أنشودة المطر » حيث ييهن « الدال » ، ثم ، على

« المدلول » . غير أن مدى التحليل سيصل بنا إلى عبور آخر ،

ينشط فيه « الدال » داخل ما أسميه (التعارضية الجوانبية) .

○ الحركة الأولى : حركة الافتتاح :

تشغل هذه الحركة الأشطر الأربعة الأولى ، وتتمد من « الريح

تلثت » ، وتُغلق عند « نصف عارى » . ويتخذ الافتتاح شكل

حركة الشيء :

« الريح »

شراء ذو طبيعة حركية ، تُنهي عن حركة سلبية ، أى هادئة :

وغياب « المهتم » أو « المعبود عليه » .

تحتفظ الريح ، مؤقتاً ، بغالبها ، فلا تُعلن عنه . غير أنها تنفتح

على زمان (حركة) ضيق : (الجفام) (تلثت) . الجفام = تحنن .

وفضاضة فى لون :

(فى) الهجيرة

(على) الأصيل

ولا تكمن أهمية هذه النواة الدلالية في كونها تشير إلى وجوده فوق البر ، أمام البحر (لا تحدث عن البر الهدف ، أي « العراق » ؛ فهذا مُغلّن) ، وإنما تأتى أهميتها في كونها « أداة » تزيل نُكُور (الوحدات) التي تتقنع بأشكال أخرى .

وبعبارة أخرى . لا يتم الغريب بما يمتد أمامه فحسب ، كما يعلن عن ذلك السطح الدلالي ، بل يتم أيضاً بما وراءه !

وهكذا نحصل على بداية اهتمام بالبر الذي يحاول السطح الدلالي ، حل نحو نشط ، إلغاه ، أو تنبيهه .

إذا عدنا إلى الخطاطة (رقم ١) وجدنا أن حركة الشيء الثاني « القلوع » تنبئ على نحو يسمح بتكوين فجوة لدخول فاعل ثان ، هو نفسه (فاعل) « زحم » .

« زحم الخليج بين مكتدحون جوابو بحار » .

إن فاعل « تُطوى » و « تُنشر » هو « القلوع » . والظن والنشر مستندان إلى القلوع ، وهما في الوقت ذاته يشيران إلى مسند معلوم آخر هو :

« مكتدحون »

هكذا يبدأ الفاعل الذات ، أو الذات الفاعلة ، في الحلول بإزاء الأشياء ، وإن كان حلولاً واهناً وثقيلاً :

« زحم »

ثم هي لا تأل عبر اسمها ، أي عبر جوهرها ، بل عبر غرض الأشياء ، أي « الصفات » . والصفات تُنبئ عن موصولات مهذمة :

١ - مكتدحون

٢ - جوابو بحار

٣ - حُفَاة

٤ - أنصاف هراة

نلاحظ أن الصفة الثانية « جوابو بحار » تعبير عن إحالة إلى الشيء ؛ لأن شرط الذات هو الحركة فالسكون ؛ (وعلى هذا يكون للقلب عدد من الدقات) ؛ أما الشيء فلما أن يكون ساكناً بذاته ، أو متحركاً بذاته (أي بما هو عليه ، لا بكونه مُحَدَّث حركته أو سكونه ؛ فالمحديث هو الله) .

وعلى هذا النحو تُعلن الأشياء عن مفعولها ، ومفعولها هو وجود متشبه ؛ أي أنه يملن في خاتمة هذه الحركة مفعول الريح أو هائبها .

وهكذا تميز حركة الافتتاح الأشياء ، في تقابل غير مخصص :

خطاطة (٤)

الطبيعة : الخليج . الريح . الرمال

الثقافة : القلوع

الفرد : الغريب

الجماعة : مكتدحون جوابو بحار . . . إلخ .

وهذا اللون يتدرج في السطوح الحاد الكتيب (الهجيرة) ، إلى الحفوت . لون خافت ، يحاذي اللون الأسود (الأصيل) الليل . إن الافتتاح ينبئ عن انفلاق .

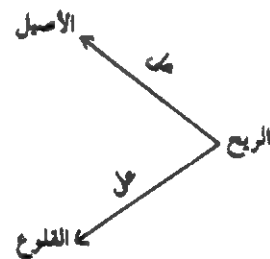
وحلل هذين اللونين ، في انتظار هبوط الليل ، أو قيام الحجاب ، نعلم الأشياء ، وحدها ، بلا ذوات خارجية ، كما توضح الخطاطة الآتية :

خطاطة (١)

الشيء	زمانه	فضاؤه	أثره
(الفاعل)	(فعله)	(مكانه)	(مفعوله)
الريح	تلتهت	الهجيرة	() / هائب
	تجهم	(فضاء الحر)	
		الأصيل	
		(فضاء الزوال)	
		القلوع	
		(فضاء البحر)	
القلوع	تُطوى	(البحر)	الرحيل
	تُنشر	بالاستدهاء	

سنلاحظ في حركة الافتتاح أيضاً ، كما تبين الخطاطة (١) ، أن الفضاء متفرع إلى أصيل ، وقلوع . كما توضحه الخطاطة الآتية :

خطاطة (٢)



هذا التفرع هو (نواة) دلالية مهمة : فالتقابل بين ما يستدعيه (القلوع) وهو (البحر) ، وما يستدعيه الأصيل الذي لا يكون إلا (البر) بالضرورة ، سيُتخذ شكل التعاضدية الجوانية بعد ذلك .

وعلى هذا يمكن إجراء التحويل الآن :

الريح تلهت في البر !

ولس البحر !

وهذا يتسق تماماً مع دلالة السطح في كون الغريب واقفاً على الحيط الذي يفصل بين البر والخليج ، قاصداً البر الآخر (العراق) - كما توضحه الخطاطة الآتية .

خطاطة (٣)

بر ————— خليج ————— بر

الموضوعي والنفسى (الزمان المسقط على الموضوع) ، ويحل محلها الزمن الداخلى ، زمن الذاكرة .

ويتقل التعبير في هذه الحركة من الغائب إلى الحاضر . يصير المتحدث عنه - في الحركة الأولى والتوسعية - يصير متحدثاً في هذه الحركة . وتحول ضمائر الغيبة التي ترتبط بمشارها (الغريب) إلى ضمائر حضور .
كما توضحه الخطاطة الآتية :

خطاطة (٥)

الحركة التوسعية :

جلس — هو
يسرّح — هو
يبد — هو
يصعد — هو

الحركة الثانية :

قراءة نفسى — أنا
تصرخ بـ — أنا
يعول بـ — أنا

تجرى (الذات) ممبراً عنها بضمير الحضور (أنا) في موازاة الموضوع الداخلى ، ممبراً عنه بـ (العراق) .

إن ضمير المتكلم الذى يعنى انقلاب الزمن من (الغياب) إلى (الحضور) ، يتبادل الرسالة مع الاسم (الموضوع) بذاته ، أى بتخصيص اللفظ ، وهو العراق ، لا بالإشارة إليه ، كما هو حال الموضوع الخارجى في الحركة الأولى .

وهذه نقطة مهمة في التحول من (الذات) الناعرة إلى الذات الراهية (النظر بالعين ، والرؤية بالقلب) ، من النظرة المشوشة إلى الرؤية المتأمله ، ومن (الموضوع) المعابد إلى الموضوع الدان ، ليس الموضوع الذى تشكله الذات ، بل الذى تعانقه الذات . وتتوحد فيه . وهكذا ينصهر الموضوع في الذات لتصبح ذاتاً كلية ، ذاتاً مهيمنة ، لا ذاتاً ناقصة ، يستردها موضوعها كل حين .

ويتكون (الموضوع) العراق ، عبر نسق صون مائى مطلق ، كما توضحه الخطاطة الآتية :

خطاطة (٦)

الموضوع	العنصر الصوتى	العنصر المائى
العراق	يبد	العباب
	تصرخ	الريح
	يعول	الموج
	يصخب	الخليج (بالاستدعاء)

إن تلازم الصوت والماء لا يعلن مرة ثانية نداء السطح الدلالى

كما نلاحظ أن تعيين الأشياء في الخارج ، كما هي ، المراد به أن تكتسب تلك (الأشياء) حيادها وموضوعيتها ، من أجل التحول إلى الحركة التالية ، التي تميز عن سلطة الذات . غير أن هذا التحول يتم عبر حركة انتقال ، تمهد للحركة التالية .

الحركة التوسعية :

تنوسط هذه الحركة بين حركة الافتتاح (الأولى) والحركة الثانية . وهذه الحركة هي :

وعلى الرمال

على الخليج . . .

إلى :

..... أعمدة الضياء .

ولى هذه الحركة يكون الفاعل قد وضع وتخصّص ، ولكنه ما يزال تحت هيمنة (الشيء) ؛ إذ تكون نقطة الارتكاز قبل المرتكز ، أو بحسب التوزيع اللغوى الألفى يقدم الذيل اللغوى قبل قيام مركزه ، أو التكملة قبل قيام ما تكمله :

١ - وعلى الرمال .

٢ - وعلى الخليج .

٣ - جلس الغريب .

الرمال تُبَكِّ بالـغريب (جالس/ ثابت) ؛ وهو ، في انقراض في الأشياء عليه ، يقيم بصره (النظر إلى الخارج) هذا التخلخل بين الأشياء وفواياها :

مهبم الريح على وجود (فضاء) مندفع إلى عزلة (أصل) ، ووجود لدوات مهدمة (مكتدحون) ؛ لكن هذا الوجود الخارجى يتحول - حين يظهر الغريب - إلى وجود ذاتى عن طريق تشويش الرؤية ؛ فالأصل لا يتقدم نحو الليل تقدماً فلكياً بل تقدماً نفسياً ؛ فمعهم يعمل الغريب :

ووجه أعمدة الضياء

ما تبقى من الضوء يُزال إزالة نفسية . وهكذا نبدأ برؤية الأشياء لا كما توجد بل كما تتكون بإسقاط الذات عليها . لكنها رؤية أو لمس ما قبل جُوب الظلام .

الحركة الثانية :

تبدأ هذه الحركة من :

أهل من العباب . . .

إلى وبالأمسى حين مررت بالمقهى .

في هذه الحركة يصبح الشيء والذات في مستوى واحد .

العباب يجلب كل شيء .

والصوت الداخلى يجلب كل شيء .

والفاضل في أهل ، المقصود به التفرغ للذات ، أو بدء سلطة الذات حل ما حولها ؛ وهذا هو الظلام . ليس هناك ما هو خارج ؛ فكل شيء يتحول إلى الداخلى ، حيث يتلاشى الزمان

خطاطة (٩)

دورة الصوت/دوار البحر
دوار البر/دوار البحر

إن دوار البر أو دورة الاسطوانة تحمل موضوع الذات (العراق)
منحلاً إلى ذواته ليكون بالفعل لا بالقوة .

وتفيد الجملة الشارحة لـ « دورة » :

« هي دورة الأفلak »

في ترصيع الدُّوار : دوار الذاكرة . ويأتى « التكوير » بمثابة إشعار
بعدم جدوى الحدود في العجينة ، ليفضى كل ذلك إلى « الدوامه
البرية » ، لا دوامة الخليج فحسب . ومن الواضح أن « الدوامه »
كتلة زمنية بلا فضاء ، أو أن الزمان يتطارد فيها مكاناً مفقوداً .

الحركة الرابعة :

تبدأ من :

« هي وجه أُمى في الظلام »

حتى . . . « يحتضن العراق » .

وفي هذه الحركة تتمتع سلطة الذات ، في داخل هو أشد عمقاً من
داخل الحركة الثانية . وعن طريق الدوامه (الذاكرة) يتم التوحد بين
« أنا » و « أنت » الذكر/ الأنثى ، رداً على القطيعة بين « هم »
و « هن » ، وإعلاناً عن الخروج عن النظام الاجتماعى ، لتعميق
سلطة الذات وهيمتها على العام ، كما يأتى :

خطاطة (١٠)

الفرد	{	أنا + أنت + العراق
		أنا + (العراق أنت)
		(أنت العراق) + أنا
الجماعة	{	هم - هن

وكما يأتى :

الفرد

أحييتُ فيك عراقى روحى
أو حبيبتك أنت فيه
بأنتها مصباح روحى

الجماعة

وراء باب كالفضاء

قد أوصدته على النساء

أيد تطاع بما تشاء

لأنها أيدى الرجال

يُشار إلى « العام » باليد : اليد القوية القادمة على إحصاء الباب ؟
على حبس النساء حبساً قديراً . . أين رأينا هذه الأيدى ؟ لنعد إلى

بوجود حاجز بين الصوت والمنادى (لأن الصوت أصلى من هدير
المبّاب) ، ولكنه يمثل تقابلاً آخر بين عنصر ثابت هو (الماء)
وعنصر متغيّب في البنية الجوانية .

وإذا نحن حللنا التقابل إلى أصغر نواة دلالية فيه وجدنا :

خطاطة (٧)

صوت/ماء

صوت/صمت

ماء/صحراء أو برّ أو يابسة . . . إلخ .

والتقابل الدلالي الأخير هو الأكثر احتمالاً ، لأن السطح الذى
نعمل في نطاقه هو سطح مائى ، وإن كان ذلك سيحتاج إلى مدى
تحليل متقدم .

وعلى ما تقدّم نستطيع وضع خطاطة تقابل فيها الحركتان ، الأولى
(حركة الافتتاح) والحركة الثانية :

خطاطة (٨)

الحركة الأولى حركة الافتتاح	الحركة الثانية
الموضوع	الذات الموضوع
الغياب	الحضور
التعداد (أشياء)	التوحد (بؤرة صوتية)
المترى	المسموع
الخارجى	الدّاخلى .

الحركة الثالثة :

وتتضمنها الأشطر الثلاثة :

« بالأمس حين مررت بالمقهى

سمعتك ياهراقى

وكنت دورة أسطوانة . . . »

ويتم التمييز عنها به « أنا » ، فهي امتداد للحركة الثانية ، مع
تعميق سلطة الذات ، التى يتحلّ فيها موضوعها (العراق) انحلالاً
ذرياً .

وينحول (الموضوع) إلى دورة صوت :

« وكنت دورة أسطوانة » .

وتعنى دورة الصوت حركة زمن دائرى : زمن التقافى . إن حياة
الأسطوانة لا تعلن عن شيء آخر ، بل عن شيء ليس آخر . إنها
تبدأ من حيث انتهت . .

فإذا وضعنا دورة الصوت بإزاء دوار البحر ، وأفدنا من التحول
الحاصل في الخطاطة (٧) ، أمكننا أن نعيد ذلك التقابل ثانية :

حركة الانصاح ، فسرى الأبدى ذامبا ، لكن في البحر ، تطوى
وتنشر القلوع .

التوزيع عادل ، لكل ما للبحر للبر ، والتنادى بين أجزاء السطح
الدلالي واضحة الآن ، لكل نداء بحرقي يقابله نداء برقي ، وكل نظرة
إلى أمام تقابلها نظرة إلى وراء ، والتوزيع هو فعل الذات وهي تسقط
على الخارج ، أو هي تنبت من الداخل : فعل الذات في ملح الضوء
(الأصيل) أو في جُب الظلام !

لكن ما الذي تفعله الأبدى وهي تخرج كالومض ثم تختفي ؟
لنرجع إلى الخطاطة (١٠) : فنلاحظ أن ضمير الغيبة للجماعة
يشير إلى إقصاء زمن الجماعة ، وإحلال زمن الفرد ، كما يأتي :

خطاطة (١١)

الجماعة :

مكتدحون	هم
جوابو بحار	هم
حفاة	هم
عراة	هم
أيدي	هن
أيدي الرجال	هن
النساء	هن

الفرد :

نفس	أنا
روحي	أنا
أحببت	أنا
أنت	أنت

الموضوع :

العراق	هو
فيه	هو
أنتها	أنت العراق

والملاحظ أن الموضوع منقسم بين الغياب والحضور في السطح
الدلالي . والغياب يتسم إلى الواقع ، والحضور يتسم إلى الرتبة
(بعد نفسي) .

يُشار إلى الجماعة ، إذن ، إشارة حابرة ، إشارة إقصاء ، سواء
أكانت في البر أو في البحر . غير أن الفرق بين الإشارتين يكمن في
الاتجاه ، ففي حين انطوت الأولى ، على عمل الجماعة في البحر
(ينثرون ويطوون) ، عبرت الإشارة الثانية عن راحة الجماعة في
الليل . غير أن كلتا الإشارتين تبرز تحف العمل :

نشر القلوع وطبها : يد
أكف المصطلين

أيدي الرجال
أيدي تطاع
لأنها أيدي .. إلخ

أي (اليد) في العمل والاستراحة . وتلك هي البذرة التي مستتبت
شجرة ، حين يتم التحول إلى الجماعة - كما سترى في مدى متقدم من
هذا التحليل . لكن تظل هاتان الإشارتان حالتين نتيجة لسلطة
الذات .

تمتلئ الحركة الرابعة (الدوامة) بسلسلة من الثنائيات المتصادمة
داخل بنيتها - على نحو ما توضح ذلك الخطاطة الآتية :

خطاطة (١٢)

الرجال	/ النساء
الأشباح	/ الأطفال
الموت	/ الحياة
الجوع	/ الشبع

ويمكن إجراء اختزال في الخطاطة السابقة على النحو الآتي .

الرجال	/ النساء
الأشباح	/ الأطفال
الموت	/ الحياة
(البرد والجوع)	(الدفء الشبع)

وسنجد أن هناك في بين الخطاطة مطاردة وفي يسارها مطاردة ،
فالرجال يطاردون النساء ، والأشباح تطارد الأطفال . لكن في
المطاردة بين الموت والحياة ينقلب الاتجاه ، إذ تُصبح الحياة هي
المطاردة - بكسر الراء - والموت هو المطاردة ، حيث « حزام » يطارد
موت « عفراء » .

وها هنا تكمن رؤية الغريب : إما ليست رؤية للحياة ، بل رؤية
للبقاء . إنه لا يطمع في أن يجها بل يطمع في أن لا يندثر .

« إن الوجود مهتد بعدم وجوده »

الحركة الخامسة

تبدأ هذه الحركة من :

« واحسرتاه متى أنام »

إلى .. « ليكن على العراق » .

وتتوزع هذه الحركة بين أسس البر وحاضر الماء . البر الورائي
يزداد في الاستحباب إلى الخلف ، أما الماء الأمامي فيزداد اقتراباً .
وقناع المسبح يؤدي دور الارتداد ، لا دور التلبس فحسب . ثم تبدأ
حركة الفضاء : من السحيق حتى تقرب من ذلك : الغريب وهو في
أطماره فوق الأرض الأجنبية ، ثم تقرب في « الخليج » حيث تبدأ
« القصيدة » .

ليرى الواقع كما هو ، فيقوم بالانفصال عن ذاته ، ومخاطبتها ، كأنها آخر !

فما لديك : التى تعنى (فما لدى)
وسوى انتظارك : التى تعنى (سوى انتظارى)

ليعلن بدء انكسار الذات في المواجهة ، وانبثاق الجماعة في المقطع الثانى « أنشودة المطر » بوصفها « أى » الجماعة « مركز العمل في الأنشودة ، لتصنع مع (الذات) ، بوصفها مركز العمل في « غريب على الخليج » ، الثانية الرئيسية .

لقد وُجِدَ (العام) في « غريب على الخليج » بشرط (الخاص) ، كما سيولد (الخاص) في « أنشودة المطر » بشرط (العام) .

إن (ذات) « غريب على الخليج » لا تفعل شيئاً سوى أن تطلق بصرها في الخارج إطلافاً لمعياً . وصرحاً ما ينطبق البصر ، ويسود ظلام دامس ، تتحول فيه المراتب إلى مسموعات ، والخارج إلى داخل ، لتأتينا الذاكرة ، ذاكرة الأنا في الآن ، مكونة بنية زمنية تعتمد السحيق وما قبل الماضى ، والماضى في الآن ، والأنا في الآن آخر . وكل ذلك يجرى وفقاً لوصف تأمل ، يتطابق مع الإبداع الممتد له « مضاعف » ليخرج عن الذات المتجهة للموضوع في صراع الطبيعة والثقافة . على أن الذات ، وهى تتجسّد موضوعها ، تسقط في اللاجودى ، أو الموت .

تحليل المقطع الثانى « أنشودة المطر »

بنية السطح .

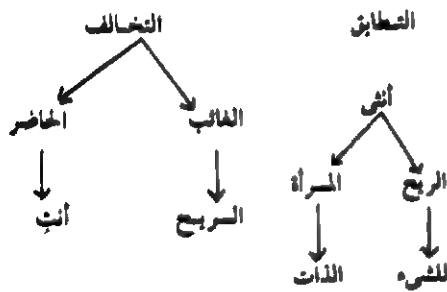
ما يُبحث في هذا السطح هو التقابل والتفارق مع سطح المقطع الأول

حركة الافتتاح :

يفتح هذه الحركة ضمير المخاطب الأنشوى : « أنت » ، « هبناك » .

وهكذا يكون الافتتاح مطابقاً للافتتاح في « غريب على الخليج » ومضاداً له :

خطاظة (١٣)



وهكذا يبدأ المقطعان بالتجاذب والتنافر .

إن التجاذب الذى يتم عبر الجنس يتم أيضاً عبر « الخاص » . والخاص في المقطع الأول هو المهيمن ، ولكن الذى يحدث ، هناك ، هو تبادل الهيمنة بين (الشئ) و (الذات) .

يتمثّر المسيح وسط الرمل ، والغريب الشحاذ يتمثّر وسط التراب . القناع ليس في « المسيح » فحسب ، بل في « البر » الذى تسير عليه قدما اللذين يتبادلان القناع . من الجهة الأخرى ، الجهة الأمامية ، يزداد « الخليج » اقتراباً ، وإذ ذاك يخفت صوت الداخل ، ليحل محله صوت الخارج ، يواجه الضغط الزاحف من أمام بنبهة حادة . ونبهة الخطاب تتسع ، واللغة ها هنا تقدم نسيجها الخطايط في سلسلة إنشائية : « أوامر ونداءات وأسئلة وأمان » . لم يَعدْ هناك داخل ، فالخارج الضاغط ، وحده ، يملا الفضاء :

« فلتنظنى

يا أنت

يا قنطرات

يا دم

يا نفود

يا ربيع

يا إبرأ

مضى أهود ؟

مضى أهود ؟

يا لمة . .

يا كواكب

يا نفود

ليت السفائن

ليت أن الأرض

مضى أهود

مضى أهود

أترأ بأزف ؟

وهل يعود ؟

وكيف تدخر ؟

الحركة السادسة (حركة الختام) :

من : « فما لديك سوى الدموع » .

وتقوم هذه الحركة بخلق دورة المقطع الأول ، حيث تلتقى حركة « الافتتاح » بحركة « الاختتام » .

حركة الافتتاح : « الريح نلثت بالمهجرة

كالجثام ، حل الأصيل ،

وحل القلوع ، تظل تطوى

أو تنتشر للرحيل .

حركة الاختتام : فما لديك سوى الدموع

وسوى انتظارك ، دون جدوى ،

لرياح وللقلوع .

هكذا ، في حركة الاختتام ، يخرج « الغريب » من رحلته المائية ،

كأن صبادا (حزيناً) يجمع الشباك
أتململين أى (حزن) يبعث المطر

ب

في كل قطرة من المطر
صفراء أو حمراء من أجنة الزهر
فهى (ابتسام)

فتعارضية (الحزن) و (الابتسام) هنا إنما تعلن في الوقت ذاته
الامتداد والتوافق مع حركة ماء الخليج ، والتقابل معها في الوقت
حينه . وفي هذه الحركة (حركة المطر) يجل الصراع الذى يكون
التقابلة الرئيسية بين الطبيعة والثقافة فقط .

ففى حين تقضى الرؤية الذاتية الرومانسية في غريب على الخليج
إلى التسليم المطلق بقدرية الوجود ، تقضى رؤية الجماعة إلى كبح
جراح الحركة القدرية في نسيج الوجود من طريق (التصادم) .

إن (الغريب) الذى يسرح البصر المحير الحالم المتأمل ، والقدرى
البائس ، يصير (جماعة) تسمى إلى عالم (الغد الفقى) عن طريق
الصراع .

(يصارعون بالمجاديف وبالقلوع
عواصف الخليج)

إن (المهاجر) في غريب على الخليج هو (مهاجرون) .

وإن حين يكون أن الصراع بين الطبيعة والثقافة تكون ذاكرة
الصراع بين الثقافة والثقافة ، أى يجل حل صراع طبيعة/ثقافة ،
صراع الطبقات .

ولى العراق جوع
ما مر حام والعراق ليس فيه جوع
وينثر الغلال فيه موسم الحصاد
لتبع الغربان والجراد

يدخل (المطر) إطار المسرح الأحداث ، ويقوم بخلق سلسلة من
الثنائيات تقوم بوظيفة تكثيف الصراع .

محصب/جفاف
جوع/ثرى معشب
أفمى/رحيق

ويتمى الصراع في رقعة الواقع بانتصار الطبيعة وهزيمة الإنسان .
لكن (موت الإنسان) يظل أبداً فردياً ، في حين تخشى الجماعة في قلب
(الصراع) وها نحن نرى في « غريب الخليج » المهاجر عظام .

بائس غريق
ظل يشرب الردى
من لجة الخليج والقرار

غير أن موت الفرد في (الواقع) هو انتصار (الجماعة) التى تسمى
إلى عالم الغد الفقى .

أما التقابل فيحدث بين :
الغياب/الحضور ، والخاص/العام ، كما أن حركتى افتتاح
المقطعين تتقابلان من حيث الانتقال من (الواقع) في « غريب على
الخليج » إلى (الحلم) ، من (الحقيقة) ، إلى (الرمز) .

الحركة الثانية :

تقابل الحركة الثانية في « غريب على الخليج » من حيث إنها تحدد
بمبدأ في (العام) ، في حين تحدد حركة الافتتاح الأولى بمبدأ في
(الخاص) .

في الحركة الأولى تلب الذات غيباً تاماً ، وتحمل دورة العام ، في
بنية أنشودة المطر ، حلولاً تاماً .

أما الموضوع فى غريب على الخليج هو (العراق)
(عراق .. عراق .. ليس سوى عراق)

وهو في أنشودة المطر :

(أكاد أسمع العراق)

وهذا هو جانب من تكرار الوحدات في قصيدة واحدة ذات
مقطعين . غير أن هذا التكرار أو التوافق لا يقوم بنشاطه في البنية إلا
بالتقابل ، فالعام في غريب على الخليج - كما لاحظنا - معبر عنه
بالخاص ، فهو - من ثم - رؤية فردية محيطها ، في حين يأتينا العام في
أنشودة المطر بوصفه مركز الحمل ، ومن ثم فلا يتخذ الخاص تكوينه
ورؤاه إلا بالعام .

الحركة الثالثة ، المتمثلة في دورة (المطر) :

وهذه الحركة - شأنها شأن الحركات الأخرى - تتوافق وتتقابل مع
حركة ماء (الخليج) ، ويعلن التوافق عن لقواء في تعبير بعض
وحدات هاتين الحركتين عن الإحساس بالمأساة . في غريب على
الخليج :

ليت السفائن لا تقاضى راكبيها عن سفار/أو ليت أن الأرض
كالأفق العريض بلا بحار .

ولى أنشودة المطر :

تغاب المساء والغيوم ما تزال
تسح ما تسح من دموعها الثقال
أتململين أى حزن يبعث المطر

أما التقابل ليمثل من ذاته في الإيقاع : في غريب على الخليج
(الامتداد) ، ولى أنشودة المطر (التقطع) ، أى النازل/الجارى :
كذلك فإن الإحساس المأساوى يتحول إلى إحساس بالأمل والفرح ،
كما لو أن هذه (الحركة) حركة (المطر) تنشط على ذاتها في (أ)
(و ب) :

أ

تغاب المساء والغيوم ما تزال
تسح ما تسح من دموعها الثقال

وهكذا لا يُعلن ماء المطر وماء الخليج عن تقابلها الإيقاعي والدلالي فحسب ، بل عن تقابلها الوظيفي أيضا .

ففى حين يَهْبُ الخليج :

« هباته : عظام بالنس غريق »

يكون المطر :

« واهب الحياة »

حركة الاختتام : « ويهطل المطر »

تُشير هذه الحركة إلى « الفد » إما حركة « وجود » قادم ، لكنه وجود بلا ملامح ، وجود مغلف بالماء . إنه لا يسبح في سائل ، بل هو سائل فحسب .

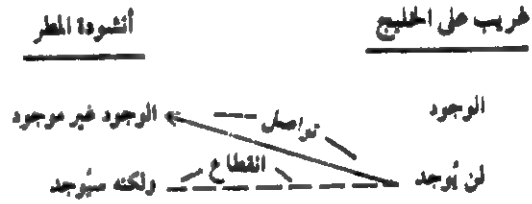
هذه الحركة نوازي وتقاطع حركة الاختتام في « غريب على الخليج » :

« وسوى انظارك

دون جدوى » .

واللاجدوى انقطاع ، كُفْ مهائى عن تصور وجود قادم يُتَظر . إنه عَدَم . ولكن وجود السائل في « الأنشودة » لم يَم بعد ، فهو عدم أيضاً هذا هو وجه التطابق ، وهو ذاته وجه الافتراق . كما توضح ذلك الخطاطة الآتية :

خطاطة (١٥)



هكذا سنضع علامة (موت) على حركة الاختتام في « غريب على الخليج » ، وعلامة (حياة) على حركة الاختتام في « أنشودة المطر » ، ولكنها حياة مؤجلة .

التمارضية الجوانية :

نحيط الرقعة المائية بالجزأين إحاطة تامة حتى لبيدوان كأنها جزيرتان ، تتصل إحداها بالأخرى عن طريق جبل تنسجه العرافات .

ولقد لاحظنا ، ضمناً ، أن رسم شكل نخطيطى للماء ، يقدم إلينا بنية مائية متعامدة على النحو الآن :

خطاطة (١٦)



وهذا التصادم هو جوهر عمل تلك البنية . وهكذا لا تعود البنية متسببة إلى التاريخ ، أو متسببة إلى تحول الرؤية الفردية إلى الرؤية الجماعية ، كما يُعلن عن ذلك سطحها ، بل هي الآن تقوم بتقديم مستوى آخر يعمل على التحكم في ثنائية (السطح) كما سنلاحظ .

تحليل العميق

○ غريب على الخليج :

« الريح تلهث بالمهجيرة ، كالجنام

على الأصيل » .

○ أنشودة المطر :

○ حينك غابتا نخيل ساعة السحر

ترتبط الافتاحتان بالافتاحيات الجاهلية : الطلل / النسب

فالمهجيرة ولغات الريح : نداء صحراوي عميق وسط الماء ، نداء طلل . ونكاه (الإبل) التي تخرج برؤوسها من القوائد الجاهلية تطل ثانية :

الريح تلهث بالمهجيرة

عفت الدهار

غير أن (الحركة) التالية تكون شيئاً يتصل (بالماء) :

(وهل القلوع)

وفي الافتتاح النسيبي :

(حينك غابتا نخيل . .)

فالحركة التالية : ستكون أيضاً مائية :

تورق الكروم

وترقص الأضواء كالأقمار في بحر .

وهكذا تنبئ الثنائيات وسط تعاضدية

صحراء / ماء

على الرمال / على الخليج

حاف نصف حار / جوابو بحار

تسف / تشرب

تراب / مطر

الريح / المرج

الجوع / بعشب الثرى

الجفاف / الخصب

الجوع / مطر مطر مطر

الثوان ، الحبوب / الرحي . الحبوب .

وهكذا يمكن استخلاص مجموعى هذه الثنائية من قصيدتي الخليج والأنشودة .

الماء

الصحراء

بحار / قلوع / خليج / عباب / رغو

الريح / تلهث / المهجيرة

ويحدث التوافق بين الصحراء والفرد من جهة ، والماء والجماعة من جهة أخرى ، من خلال توزيع الضمائر ، كما يأتي :

○ فرد صحراء :

مازلت

أضرب

(مترب القدمين)

أشعث ، في الدروب ،

نحت الشمس الأجنبية

متخافق الأطمار)

أبسط بالسؤال هذا ندية^(١٥)

صفراء ، من ذل ، ومن حمى

ذل شحاذ غريب

•

أصبح يا خليج يا خليج
يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى

● مطر جماعة

د مطر

مطر

مطر

وكم ذرفنا ليلة الرحيل من دموع

ثم اعتلنا خوف أن نلام

بالمطر

مطر

مطر

ومنذ أن كنا صغارا

كانت السماء

تفهم في الشتاء

ويطلل المطر

وكل عام حين يمضب الثرى

نجوع

•

فلذا وضعنا :

أضرب . مترب . أشعث

متخافق . أبسط

بإزاء: ذرفنا . اعتلنا . نلام . كنا

نجوع .

و « غريب حل الخليج » = الفرد .

بإزاء أنشودة المطر :

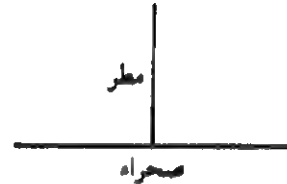
الأنشودة هي الشعر . « وأنشد بقول^(١٦) »

والنشيد هو شعر المطر : أي شعر الجماعة .

الجمام/حاف/رمال/
تربة/هباء/
الأطمار/تسفر/
أثر/حجر/
غريبان/أضرب

مذا/سحابة/الموج/
طل/قطرات/شراع/
نهر/برج/سحاب/ضيوم
تسبح . يمضب . يرب

وهكذا يكون الخليج هو الصحراء ، عليه يمكن إجراء تحويل بالبنية المائية المتعامدة على النحر الآت :



وبهذا تنتقل من شكل ممتنع الوجود ماء/إلى شكل « موجود » ماء/صحراء .

إن اعتبار الحطين العمودي (الماء) والأفقى (الصحراء) يؤدي بنا إلى تشكيل نسقين متقابلين . ولترمز للخط النازل بـ(خ ن) والخط الأفقى بـ(خ ق) .

● فاختبار البنية الزمنية : في (خ ن) يؤدي إلى وجود زمن مفتوح :

« في عالم الغد الفنى واهب الحياة

ويطلل المطر . . . »

وزمن مغلق في (خ ق) :

« فما لديك سوى الذموع

وسوى انتظارك ، دون جدوى ،

للرياح وللقلوع » .

● الإيقاع السريع في (خ ن) .

من حيث :

أ - الغلاف : الرجز

ب - أنظمة الجمل القصيرة .

ج - الفراغات التي تتخلل نسيجه اللغوى .

يقابل ذلك في (خ ق) :

أ - الكامل .

ب - أنظمة الجمل الطويلة .

ج - الاتصال النسيجي .

وإذا عدنا إلى التمازجية في سطح البنية كما انطوى عليه الجزء الأول من هذا التحليل ، وهى تمازجية : الفرد/الجماعة ، أمكن رسم الخطاطة الآتية :

فرد/جماعة

ماء ← صحراء

اتضح لنا أننا بإزاء نسق يعمل وفقا لحركة استشعارية بوجود الصحراء والبئر ، والفرد والجماعة . وكلا الوجودين ناقص أو ممتنع

الأول (الفرد/الصحراء) هو الموت ، والثاني (الجماعة/البئر) هو الغياب أو في عبارة السياب : « عالم الغد » .

الهوامش

(١) مقال « مغامرة الدال » قراءة لرولان بارت . المؤلف ستيفن نور دابل لان . وفي أصول الخطاب النقدي الجديد ، تأليف : شغلوفين . ترجمة: أحمد المديني .

دار الشؤون الثقافية ط ١ بغداد ١٩٨٧ .

(٢) من أهم الإنجازات التطبيقية ما قدمه كمال أبو دهب في كتابه « الرؤى الملتزمة » - نحو منهج بنوي في دراسة الشعر الجاهل . « الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٨٦ .

ومن هذه الإنجازات دراسة عبد الجبار المطلبى : محاولة تفسير صورة من صور الشعر الجاهل . انظر في الأدب والنقد ص ٦٥ دار الرشيد للنشر - ط ١ بغداد ١٩٨٠ . ومنها أعمال عبد الفتاح كيليطو في مؤلفه : « الأدب والخرابة - دراسة بنوية في الأدب العربي - دار الطليعة - بيروت - ط ١٩٨٣ ، و « الغائب » ، دراسة في مقامة الحريزي - دار توفيق للنشر - ط ١ - الدار البيضاء - ١٩٨٧ . وينظر أيضا « قراءات مع الشاي والتمني والملاحظ وابن خلدون » للدكتور عبد السلام المسدي - الشركة التونسية للتوزيع - تونس ١٩٨٤ . كما أن ما يقوم به الأستاذان الدكتور عبد الله محمد الغداسي وسعيد مصباح السريحي ، في السعودية أصبح ملحوظا في هذا الاتجاه انظر « الخطبة والفكر » : من البنية إلى التفسيرية ، قراءة نقدية لنموذج إنسان معاصر عبد الله محمد الغداسي - منشورات النادي الأدبي الثقافي - جدة ١٩٨٥ . وللدكتور الغداسي مؤلف « تشريح النص » ١٩٨٧ . وانظر « الكتابة خارج الأقواس » : دراسة في الشعر والقصة - لسعيد مصباح السريحي - الناشر شركة دار العلم للطباعة والنشر - المملكة العربية السعودية ط ١ - ١٩٨٦ .

وينظر أيضا « النص الأدبي من أين وإلى أين » للدكتور عبد الملك المرتاض - ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر ١٩٨٣ . ولصاحب هذه المقالة بعض الدراسات في هذا الاتجاه ، كدراسة قصيدة مالك بن الربيع (الألبت شعري هل ابترن ليلة) وقصيدة السياب « في الليل » ، مجموعة شتايفيل ابنة المجلس ، وبعض قصص القصص العراقي محمد عضير ضمن مجموعة « المملكة السوداء » .

(٣) انظر الإنشولوجيا البنيوية لكلود ليفي شتراوس - ترجمة مصطفى صالح . منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق ١٩٧٧ .

(٤) يراجع « الفكر البري » كلود ليفي شتراوس . ترجمة : نظير جاهل - المؤسسة العامة للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت ط ١ - ١٩٨٤ .

(٥) « علم اللغة العام » فرديناند دي سوسور . ترجمة: يوتيل يوسف عزيز . دار آفاق عربية . ط بغداد ١٩٨٥ .

(٦) من مصطلحات منهج التحليل النفسي في أعمال فرويد .

(٧) « البنية التكوينية والنقد الأدبي » لوسيان غولدمان وآخرون . ترجمة محمد سيلا . الناشر مؤسسة الأبحاث العربية . ط ٣ بيروت ١٩٨٦ .

(٨) « دير الملاك » دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر - تأليف محسن إطمش . دار الرشيد للنشر - ط ١ بغداد ١٩٨٧ . ص ٧٥ .

(٩) « التركيب اللغوي للشعر العراقي المعاصر » مالك يوسف المطلبى . دار الرشيد للنشر بغداد ١٩٨٦ .

(١٠) « بعض مشكلات الفلسفة » وليم جيمس - ترجمة: محمد فتح الشنيطي . الناشر دار الطلبة العرب - ط ٣ بيروت ١٩٦٤ .

(١١) هذه عبارة الخليل . ينظر « الكتاب » لسبويه ، ج ١ ص ١٣٤ تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون . دار الكتاب العربي للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٨ .

(١٢) جريدة الجمهورية ، بغداد . آذار . الثلاثاء ١٩٨٧ .

(١٣ ، ١٤) « اعتمدنا على المجموعة الكاملة للشاعر بدر شاکر السياب . دار العروة - بيروت ١٩٧١ . من ص ٣١٧ حتى ص ٣٢٣ - ومن ص ٧٤٧ حتى ص ٨٨١ .

(١٥) لاحظ أن كلمة (ندية) تغادر دلالتها العنصرية إلى الدلالة الموقعية ، إذ يشير معناها ، مثلا ، إلى « معروفة » ، امتدادا لوجود الصحراء .

(١٦) ينظر مقال « بين السياب وستيفل » ضمن مؤلف « الفخ في الرماد - دراسات نقدية » للدكتور عبد الواحد لؤلؤة - ص ١٦٩ . والاقتباس من ص ١٨٢ - دار الرشيد للنشر - بغداد ١٩٨٢ .

خليل حاوي (١٩٢٥ - ١٩٨٢) دراسة في معجمه الشعري

خالد سليمان

مدخل حل الرّغم مما قد يتبادر إلى الذّهن من أن مفهوم مصطلح والمعجم الشعري، لا يحتاج إلى تحديد أو تعريف ، إلا أن التعريف به ، وتحديد ما يعنيه ، يظل مسألة لا بد منها ابتداءً ، وذلك لسبب جوهري يمكن اختصاره في أن الفهم لمعنى هذا المصطلح ربما يتجه فقط للأخذ في الحسبان اللفظة المفردة التي يتقنها الشاعر ، دون أن يعمدها إلى إطار الجملة كاملة أو مجزأة ، أو إلى ما يثيره التعبير ، مفرداً ومجموعاً ، في الذّهن من معانٍ وانفعالات وصور . ومعلوم أنه في الشعر ، كما في النثر أيضاً ، لا تبقى اللفظة منعزلة عما يجاورها من الألفاظ في الجملة . كما أن مجاورتها لغيرها من الألفاظ لا تبقىها هي والكلمات التي جاورها ألفاظاً مجرّمة ومنعزلة عما أريد لها أن تحمله من معنى ، أو من جملة من المعاني .

وفي النقد العربي ، القديم منه والحديث ، لم يشكل المعجم الشعري استقطاباً لدراسات منفصلة ، أو دراسات قائمة بذاتها ، كما شكلت موضوعات أخرى مثل الوزن والقافية ، وشعر الصنعة وشعر الطبع ، والسرقات ، والمجاز والتشبيه ، والوحدة الموضوعية والوحدة العضوية ، وغيرها . لكن هذا لا يعني أن النقد لم يتعرض إلى الموضوع من خلال البحث في مسائل أخرى ، مثل قضية اللفظ والمعنى في النقد القديم ، ولغة الشعر الحديث في دراسات النقد المعاصر .

وفي النقد الإنجليزي ، لم يأخذ المصطلح " Poetic Diction " أهمية كبيرة إلا منذ مطلع القرن التاسع عشر ؛ وذلك من خلال المقدمة التي كتبها الشاعر والنقاد الإنجليزي وليام وردزورث (1850 - 1770 : William Wordsworth) للمجموعة الشعرية المعروفة باسم " Lyrical Ballads " ، وذلك في سنة ١٨٠٠ م ، ثم في سنة ١٨٠٢ م^(١) . وتعد هذه المقدمة من أكثر الدراسات أهمية عن الموضوع^(٢) ، كما أنها تعكس اقتناع وردزورث التام بتفوق شعر الطبع على شعر الصنعة ، وأن المعجم الشعري الصادق (غير الزائف) هو المتمثل في شعر الطبع ، في حين أن المعجم الشعري الزائف مرتبط بشعر الصنعة أو الشعر المتكلف^(٣) .

ويتفق الدارسون الغربيون على أن الحقبة الرومانسية في الشعر الإنجليزي من وردزورث إلى كيتس : (John Keats : 1821 - 1795) تعد أخصب حقبة برزت فيها أهمية المعجم الشعري ، كما أنه ليس هناك من حقبة كان النقاش فيها لهذا الموضوع مشعراً كما كان في تلك الحقبة^(٤) .

وعلى الرغم من أهمية المقدمة التي كتبها وردزورث ، فإنها لم تحدد تعريف مصطلح والمعجم الشعري، كما حده ناقد آخر في العشرينيات من القرن الحالي ، نعى به أوين بارفيلد (Owen Barfield) ، الذي خصص للموضوع كتاباً مستقلاً بعنوان " Poetic Diction " ، ظهرت طبعته الأولى في عام ١٩٢٧ ، وظهرت طبعة ثانية منه اشتملت على مقدمة طويلة في عام ١٩٥٢ . وعلى الرغم من أن هناك كتباً أخرى ظهرت حول هذا الموضوع ، إلا أن كتاب بارفيلد بقي الكتاب الأكثر شهرة بينها .

يعرف بارفيلد والمعجم الشعري، بقوله (في الوقت الذي تتم فيه عملية اختيار الألفاظ وترتيبها بطريقة معينة ، بحيث تثير معانيها ، أو يراد لمعانيها أن تثير غيلاً جالياً ، فإن ذلك ما يمكن أن يطلق عليه المعجم الشعري)^(٥) . وهذا التعريف

يتضمن كل ما يتعلق بالكلمة المفردة المستخدمة من قبل الشاعر ، وما يتعلق بمجموعة الكلمات المرتبة ترتيباً معيناً ، وما تتركه عملية الاختيار والترتيب من تأثير في التلقى . بمعنى آخر ، يبرز التعريف ثلاثة مركبات أساسية ، هي :

- ١ - الألفاظ المستخدمة من قبل الشاعر .
 - ٢ - ترتيب الشاعر للألفاظ .
 - ٣ - ما ينتج عن عملية الانتقاء والترتيب من معان قادرة على التأثير .
- وعليه ، فإن دراستنا للمعجم الشعري لخليل حاوي ستناقش هذه المركبات من خلال محورين هما :
- ١ - الألفاظ ، حقول بارزة .
 - ٢ - الجملة ، ظواهر بارزة ، وخاصة تلخيص جانباً رئيسياً في تجربة الشاعر ورحلته بين الفجعة والفرح .

أولاً : الألفاظ : حقول بارزة .

الشعري ، فيقولون عن الأسماك " the finny prey " (الحيوانات المزعجة) ، وعن الطيور " the feathered choir " (جوقة الترنم المربشة) ، وعن الجرذان " whiskered vermin race " (جنس الهوام ذوات الشوارب) (١) .

وكان الشاعر العربي في حقبة ماضيه يكثر من استخدام الألفاظ تصور عشقه وأله ، وبيته وحياته ، وفهمه لنفسه ولعالمه ، لم يعد يستعملها وهو يتحدث عن تلك الموضوعات ذاتها ، فكلمات مثل أبك ، وصال ، هجر ، نوى ، صبا ، وغيرها كثير ، لم يعد الشاعر المعاصر مهتماً إلى استخدامها . وعلى مستوى التعبير ، والصورة كذلك ، نجد كثيراً منها قد ندر استعماله في لغة الشعر المعاصر . فتعبير مثل «تعاطينا الهوى» أو صورة مثل :

إذا مشيت تنشئ عند مشيئتها

كما تمائل حصن ناعم فضر (١)

نخلص إلى القول إذن أننا نستطيع التمييز بين شاعر وآخر على مستوى الألفاظ التي يستخدمها كل منها . وتعرف الألفاظ والمفردات التي يستخدمها شاعر ما ، تشكل مرحلة أولى ومهمة في الوقت نفسه ، في تعرف لغته وأسلوبه . وهناك مجالات عدة يستطيع الدارس التوجه إليها في دراسته لمفردات المعجم الشعري ، كأن يتجه إلى تحديد ما إذا كانت مفردات الشاعر تميل إلى كونها حسية أو فكرية ذهنية ، أو يتجه إلى فحص تلك المفردات لرؤية ما إذا كانت في معظمها فصيحة أم دخلها شيء من العامية أو التحريف ؛ ومنها أيضاً دراسة جراءة الشاعر على استخدام ألفاظ جديدة ، أو اشتقاق صيغ جديدة ؛ ومنها حصر الألفاظ المستخدمة من قبل الشاعر ، أو حصر أنماط «حقول» منها ، تفيد في دراسات أخرى تقوم على حصر حقول مشابهة أو مخالفة عند شعراء آخرين ، للخروج بنتائج تفيد في تعرف اللغة الشعرية لعصر من العصور . هذا بالإضافة إلى مجالات أخرى عدة يمكن لدراسات المعجم أن تتناولها .

وقد ارتأينا في هذا الجزء من الدراسة أن نتبع أنماط الألفاظ عند خليل حاوي في ستة حقول ، هي :

- ١ - ألفاظ الجنس .
- ٢ - ألفاظ اللون .
- ٣ - ألفاظ الحيوان والطيور والحشرات .
- ٤ - ألفاظ الخصب والبعث .
- ٥ - ألفاظ الجذب والموت .
- ٦ - الرمز .

عندما يقول رينيه ويليك " Rene Wellek " وأوستن وارين " Austin Warren " اللغة هي ، بالمعنى الحرفي التام ، مادة الأديب ، وإن كل عمل أدبي هو مجرد عملية انتقاء من لغة معينة (٢) ، فإنها ولا شك يذكرنا بأن الشاعر وهو يصوغ قصيدته يقوم بعملية انتقاء واسعة من مفردات اللغة التي يكتب بها . لكن عملية الانتقاء هذه عملية شاقة ، حتى حل أولئك الشعراء الذين نصفهم أحياناً بأن اللغة طبيعة معهم ، أو أولئك الذين كان القدماء يصفونهم بأن الواحد منهم كأنه يضرب من بحر . والمفردات في اللغة ، على الرغم من استعمالنا اليومي لها ، أو لبعضها ، تصبح عند الاستعمال في الشعر وأشياء عصبية ، (stubborn things) (٣) . ولنا حاجة إلى أكثر من التذكير بأنه على الرغم من وجود لغة واحدة لجميع الشعراء الذين يتكلمون اللغة الواحدة ، فإننا نستطيع التمييز بين لغة شاعر وشاعر آخر ، وبين شعر حقبة وأخرى ، بل بين لغة الشاعر في مراحل مختلفة ، في بعض الأحيان . واختيار أنماط من الألفاظ تنضوي تحت حقول بارزة من قبل هذا الشاعر أو ذلك ، وشيوع ألفاظ في هذه المرحلة دون تلك ، جزء مهم في لغة الشاعر أو المرحلة ؛ فعندما يقال مثلاً إن كتابات شيلي (Percy Busshe Shelley : 1792 - 1822) تكثر فيها الألفاظ المجردة أو المصنوعة ، أو يقال إن كيتس تبرز في كتاباته الألفاظ الحسية التي تحتكم إلى الحواس ، وخاصة النظر والسمع والرائحة ، أو أن أهم جديد في معجم براوننج الشعري (Robert Browning : 1812 - 1889) هو كثرة استخدامه للألفاظ العامية في عصره ، في القصائد الغنائية القصيرة ، واستعمال «المونولوج» السدراسي في القصائد الطويلة (٤) ، أو يقال إن أدونيس (١٩٣٠ -) استطاع أن يشتق لنفسه لغة خاصة به ، وأن يكون لنفسه معجماً شعرياً واضح التمييز (٥) ، أو أن لغة شعراء الأرض المحتلة في فلسطين مختلفة عن لغة شعراء مجلة شعر في لبنان ، فإن مثل هذه الأقوال مبنية ، في جزء كبير منها ، على نمط الألفاظ المستخدمة بشكل بارز عند كل من أشرنا إليهم .

كان الشعراء الإنجليز ، قبل الحقبة الرومانسية مثلاً ، يستخدمون ألفاظاً للدلالة على أشياء صار الشعراء بعدهم يستهجنون استعمالها للدلالة على تلك الأشياء نفسها ، فكانوا يستعملون كلمة " Zephyr " (صبا) بدل كلمة " breeze " (نسيم) ، وكلمة " nymph " (حورية) بدل كلمة " girl " (بنت) ، أو يرمزون إلى الكلمة الشائعة الاستعمال بعبارة يفترض أنها تناسب الأسلوب

جدول رقم ١٠ : الأخطاء الجرس

المجلد : الأخطاء والملاحظات												
رقم	ملاحظة	تاريخ	ملاحظات	رقم	ملاحظة	تاريخ	ملاحظات	رقم	ملاحظة	تاريخ	ملاحظات	رقم
٣٣٧/١	٣٣٤/١	٣٤٧/١	١٣١/١	٣٣٢/١	٣١/١	٢٠٢/١	٢٥٢/١	٣٩/١	٣٤/١	١١٩/١	٣٤/١	١٥٩/١
		٢٥٣/١		٣٤٤/١	٣١/٣	٢٥٣/١		٤٠/١	١٨٣/١	٣٥٠/١	١١٠/١	٣٤٢/١
		١٤٧/٣		٣٤٤/١		٣٢٥/١		١٧٧/١	١٨٣/١	٢٥٣/١	٣٣٤/١	٣٠٠/١
				١٣/٣				٣٣٧/١	١٨٤/١	٣٢٠/١	٣٣٩/١	٨٧/٣
				١٥١/٣				٢٠١/١		٣٣٧/١	٣٣٩/١	١٣٧/٣
								٢٠٦/١		٣٣٨/١	٢٥٥/١	١٣٧/٣
								٣٣١/١		٣٣٨/١	٢٥٥/١	١٣٧/٣
								٣٤٦/١		٣٣٢/١	٢٥٥/١	١٣٧/٣
								٣٥٩/١				١٤٧/٣

• نظرًا لسهولة الإجراء لجميع الفروع التي وردت عليها الكلمة عند التماسر ،
الخطأ في جميع المجلدات على أنه خطأ واحدة للكلمة ، الكلمة : دوسر ، ملاحظ
جاءت على صيغ مختلفة منها : دوسر ، مرق ، مرقان ، مرقري ، مرقرت ،
مركري الخ .

• في هذا المجلد ، كما في المجلدات السابقة ، يشير الرقم الأول إلى رقم
الكتاب ، أما الأرقام التالية فهي على الخط للكتاب تشير إلى رقم الصفحة التي
وردت فيها الكلمة . مثال : ٣٣٧/١ ، يعني الرقم واحد للمجلد الذي يضم
دواوين الشاعر الفلاح الأول ، كما صدر عن طر العميرة - بيروت -
١٩٧٢ . والرقم ٣٣٧ يشير إلى رقم الصفحة في المجلد . أما الرقم ١٥٩ فيدل
على الخط للكتاب يشير إلى عنوان المرقع بالبريد ، رقم ١٥٩ يشير إلى عنوان من
جسم العميرة .

المرأة : الأسماء والصفات																
المرأة	انثى	عذراء	جارية	بقية	حسب	شهوة	شيق	لثة	عري	عناق	بكارة	فض	زنى	ضاجع	نفوى	آثى
٢١٠/١	١٥٩/١	٢٨/١	٢٢/٢	٤٠/١	٤١/١	٣١/١	١٢٧/٢	٣٤٧/١	١٢/١	٥٨/١	١١٣/١	١١٣/١	١٧٠/١	١٧٠/١	٢٣٠/١	١٥٩/١
٢٣٢/١	٢٣٤/١	٣٩/١	١٢٧/٢	١١٢/١	٤٢/١	٩٢/١	١٣٤/٣	٣٥٣/١	١١٢/١	٥٩/١	١٨١/١			١٢٩/٣	٢٥٨/١	١٦٠/١
٣٢٣/١	٣٢٢/١	٣٩/١		١٢١/١	٥٣/١	٩٤/١			١٩٩/١	١٤٨/٣	٦٤/٢				٣٢٣/١	٣٢٢/١
٣٢٦/١	٣٢٦/١	٤٠/١		٢٥/٢	٣٢٦/١	٩٤/١			٢٣٠/١		٦٤/٢				٣٢٦/١	٣٢٦/١
٣٣٣/١	٣٥٢/١	٤٠/١		٢٨/٢	٣٢٦/١	٩٤/١			٢٤٦/١						٣٣٣/١	٣٢٦/١
٣٦١/١	٣٥٤/١	٤٧/١		١٥١/٣	٣٢٧/١	١١٠/١			٢٥٦/١						٣٤٢/١	٣٦١/١
٨٩/٣	١٣/٣	٢٣١/١		١٥١/٣	١٣٠/٢	١٢٢/١			٣١٨/١						٣٤٢/١	٣٦١/١
		٨٧/٢			٨٩/٣	١٢٣/١			٣٣٣/١						٣٤٢/١	٣٦١/١
					٩٠/٣	١٥٩/١			٢٢٦/١						٣٤٢/١	٣٦١/١
						١٦٠/١			٣٣٣/١						٣٤٢/١	٣٦١/١
						١٨١/١			٣٣٦/١						٣٤٢/١	٣٦١/١
						١٩٨/١			٣٣٩/١						٣٤٢/١	٣٦١/١
						٣١٥/١			٣٦١/١						٣٤٢/١	٣٦١/١
						٣٢٢/١			٣٢/٢						٣٤٢/١	٣٦١/١
						٣٢٣/١			٧٠/٢						٣٤٢/١	٣٦١/١
						٣٢٦/١			١٣٤/٣						٣٤٢/١	٣٦١/١
						٣٣٣/١									٣٤٢/١	٣٦١/١
						٣٤٢/١									٣٤٢/١	٣٦١/١
						٣٤٦/١									٣٤٢/١	٣٦١/١
						٣٥٢/١									٣٤٢/١	٣٦١/١
						٣٦١/١									٣٤٢/١	٣٦١/١
						٢٢/٢									٣٤٢/١	٣٦١/١
						٤٨/٢									٣٤٢/١	٣٦١/١
						٧٧/٢									٣٤٢/١	٣٦١/١
						٨١/٢									٣٤٢/١	٣٦١/١
						١٢٠/٢									٣٤٢/١	٣٦١/١
						١٢٨/٢									٣٤٢/١	٣٦١/١
						١٣٢/٢									٣٤٢/١	٣٦١/١
						٥٩/٣									٣٤٢/١	٣٦١/١

جدول رقم ٢٠ : الفاظ الملون

الأشهر					الأيام				
شهر	يوم	رقم	تاريخ	ملاحظات	شهر	يوم	رقم	تاريخ	ملاحظات
أكتوبر	1/10	1/10	1/10		أكتوبر	1/10	1/10	1/10	
أكتوبر	2/10	2/10	2/10		أكتوبر	2/10	2/10	2/10	
أكتوبر	3/10	3/10	3/10		أكتوبر	3/10	3/10	3/10	
أكتوبر	4/10	4/10	4/10		أكتوبر	4/10	4/10	4/10	
أكتوبر	5/10	5/10	5/10		أكتوبر	5/10	5/10	5/10	
أكتوبر	6/10	6/10	6/10		أكتوبر	6/10	6/10	6/10	
أكتوبر	7/10	7/10	7/10		أكتوبر	7/10	7/10	7/10	
أكتوبر	8/10	8/10	8/10		أكتوبر	8/10	8/10	8/10	
أكتوبر	9/10	9/10	9/10		أكتوبر	9/10	9/10	9/10	
أكتوبر	10/10	10/10	10/10		أكتوبر	10/10	10/10	10/10	
أكتوبر	11/10	11/10	11/10		أكتوبر	11/10	11/10	11/10	
أكتوبر	12/10	12/10	12/10		أكتوبر	12/10	12/10	12/10	
أكتوبر	13/10	13/10	13/10		أكتوبر	13/10	13/10	13/10	
أكتوبر	14/10	14/10	14/10		أكتوبر	14/10	14/10	14/10	
أكتوبر	15/10	15/10	15/10		أكتوبر	15/10	15/10	15/10	
أكتوبر	16/10	16/10	16/10		أكتوبر	16/10	16/10	16/10	
أكتوبر	17/10	17/10	17/10		أكتوبر	17/10	17/10	17/10	
أكتوبر	18/10	18/10	18/10		أكتوبر	18/10	18/10	18/10	
أكتوبر	19/10	19/10	19/10		أكتوبر	19/10	19/10	19/10	
أكتوبر	20/10	20/10	20/10		أكتوبر	20/10	20/10	20/10	
أكتوبر	21/10	21/10	21/10		أكتوبر	21/10	21/10	21/10	
أكتوبر	22/10	22/10	22/10		أكتوبر	22/10	22/10	22/10	
أكتوبر	23/10	23/10	23/10		أكتوبر	23/10	23/10	23/10	
أكتوبر	24/10	24/10	24/10		أكتوبر	24/10	24/10	24/10	
أكتوبر	25/10	25/10	25/10		أكتوبر	25/10	25/10	25/10	
أكتوبر	26/10	26/10	26/10		أكتوبر	26/10	26/10	26/10	
أكتوبر	27/10	27/10	27/10		أكتوبر	27/10	27/10	27/10	
أكتوبر	28/10	28/10	28/10		أكتوبر	28/10	28/10	28/10	
أكتوبر	29/10	29/10	29/10		أكتوبر	29/10	29/10	29/10	
أكتوبر	30/10	30/10	30/10		أكتوبر	30/10	30/10	30/10	
أكتوبر	31/10	31/10	31/10		أكتوبر	31/10	31/10	31/10	

تكملة جدول رقم ٢٠ : الفاظ اللون

[illegible]

كثافة الحيوان													
أقصى/أدنى	حريه	مسلح	خوت	أخطوط	خفاش	فيل	كلب	جمل	خيل	وعمل	مب	نمر	أسد
١١١/١	١١٢/١	١٥٩/١	٦٤/١	٢١٩/١	٦٧/١	٧٤/١	٤٥/١	١٧٦/١	٢٩٧/١	٢٩٦/١	١٢٨/١	٢٣٤/١	١٢٥/١
١٦١/١		١٦٢/١	٨٣/١	٤٧/٢	٨١/١	١٢٦/١	٣٠٠/١		٣٣٦/١	٢٩٦/١		٣٢٧/١	٤٥/١
٢١٩/١		٢٦٦/١	٢٥٧/١		١٢٠/١	١٣/٣	٢٠٣/١		٦٦/٢	٢٩٦/١		١٢٤/٣	٩١/١
٢٣١/١		٢٦٨/١			١٣٦/١		٢٥/٢		٦٥/٢	٢٩٧/١			١٠٩/١
٢٣٤/١					٢٩/٣		٢٥/٢		٩٣/٢	١٢٧/٢			٢٦١/١
٢٣٩/١							٢٦/٢		٩٥/٢	١٢٨/٢			٩٦/٢
٢٤٠/١							٢٧/٢		١٠٨/٢	١٨/٣			١٢/٣
٢٥٣/١							٣٢/٢		٨٦/٣	١٢٨/٣			١٤٥/٣
٣١٧/١							٥٩/٣						١٥٢/٣
٣٣٤/١													
٣٤٣/١													
٣٤٨/١													
٣٦٠/١													
٣٦١/١													
٣٦١/١													
٩/٢													
٨١/٣													
١٣٠/٣													
١٣٣/٣													
الطيور													
السوى	نمر	حمام	عصفور	طاووس	عقاب	غرب	بومة	فراشة	جراد	عنكبوت	فيلب	فيل	علق
٢٨٢/١	١٣٦/١	١٠٢/٣	١٠٤/١	٢٨٢/١	١٠٢/٢	٣٣/١	٢٤/١	٢٠٢/١	٣٣٥/١	٤٧/١	٤٥/١	١٢٢/١	١٥٩/١
٢٨٤/١	٦٦/٣		٣٤٨/١		١١١/٢	٣٠٠/١	٨١/١	٩٦/٢	٣٣٦/١	٦٧/١	١٥٩/١		١١٥/٣
٢٨٧/١						٣٥١/١	١٤١/١			٧٤/١	٦٠/٣		
						١١٢/٢	١٤١/١			٨١/٣	٩٦/٣		
						١١٦/٢	٣٣١/١			٨٢/٣			
						١١٧/٢	٣٢/٢						
						٣٣/٢	٣٣/٢						
						١٥/٣	١٥/٣						

جدول رقم ٤٤ : ألقاظ الموت والجلب .

حصى	حريق	رصة	أشلاء	قتل	جثث	جثارة	كفن	تابوت	نعلش	لحد	حفرة	قبر	موت			
١٦/١	١١/١	٥٧/١	٧٤/١	٨٢/١	٩٨/١	٥٧/١	١١/١	٩/٣	٣٩/١	١٥٤/٣	٣٢٠/١	٤٨/١	١/١١	١/١١	١/١١	١/١١
٣١/١	١٥/١	٧٤/١	٣٢٨/١	١١٥/٢	٣٦/٣	٥٩/١	١٧/١	٤١/١	٤١/١	٣٤٧/١	٣٢١/١	٣/٧	١/١١	١/١١	١/١١	١/١١
٣٢/١	١٩/١		٣٢٨/١	٩/٣	٣٧/٣	١٧٤/١	١٩/١	٤٢/١	٤٢/١	٣٤٨/١	٣٢٣/١	١/٨٧	١/١١	١/١١	١/١١	١/١١
٣٥/١	٨٢/١		٢٤/٢		٣٧/٣	١١/٢	٢٢٩/١		٣٣٦/١	٣٤٩/١	٣٢٧/١	١/٩٧	١/١١	١/١١	١/١١	١/١١
٤٦/١	١٢٥/١		٩/٣			١١/١	٢٤٦/١			٣٥٠/١	٣٣٣/١	١/٣٦	١/١١	١/١١	١/١١	١/١١
٥٩/١	١٣٠/١					١٣١/٢	١٠/٢			٣٥٣/١	٣٦٠/١	١/٢٠	١/١١	١/١١	١/١١	١/١١
٦٤/١	١٣٩/١					٩/٣	٩/٣			٣٥٣/١	٣٦١/١	١/٢٠	١/١١	١/١١	١/١١	١/١١
٦٨/١	١٣٨/١									١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧
٧٣/١	٢٠/٢									١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧
٧٨/١	١١٩/٢									١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧
٩٥/١	٥٧/٣									١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧
١٠١/١	٥٧/٣									١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧
١٠٣/١	٥٧/٣									١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧
١٠٥/١	٥٧/٣									١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧
١٠٩/١	٥٧/٣									١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧
١١٦/١	٥٨/٣									١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧
١١٩/١	٦٠/٣									١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧
١٢٢/١	٧٥/٣									١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧
١٢٤/١	١٣٦/٣									١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧
١٢٦/١		عظام								١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧
١٢٨/١		٧٤/١								١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧
١٣٠/١		٧٥/١								١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧
١٣٢/١										١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧
١٣٦/١										١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧
١٣٨/١										١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧
١٣٩/١										١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧
١٤٢/١										١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧
١٥٦/١										١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧	١/٨٧

تكملة جدول رقم ٤٤ : اكتشاف الموت والجلب

كهف	قنار	خراب	انقراض	دمار	بورار	عقم	بيلس	جفلق	جسيم	سجن	مشلول	حزرجات	اتصال	مختبر
٦٨/١	٣٣٨/١	٤٥/١	٤٥/١	٣٣٨/١	٧٢/١	٩٠/١	٤٥/٣	٢٥٩/١	٢٦/١	٥٨/١	٢٨/١	١٦/١	٢٦/١	٦٣/١
٢٨٦/١		٣٠٣/١	٩٢/١	١٢٠/٢	٢٤١/١			١٢٢/٢	٥٨/١	٧١/١	٤٧/١	٤٥/١		
٢٨٧/١		٢٥٧/١		٢٤٤/١	٢٤٤/١				٦٤/١	٧٣/١		٦٤/١		
٢٨٨/١		٧٢/٢		٨٠/٢	٨٠/٢				٦٥/١	٧٣/١				
٣٠٢/١		١١٢/٢		١٢٧/٣					٢٣/٢	٧٣/١				
٣٠٣/١										٧٤/١				
٣٠٤/١										٧٦/١				
١٤/٢										١٩٨/١				

جلید	صفیح	سموم	ملح	كلس	قنار	مجبور	صحراء	
		٢٦/١	٨٢/١	٢٤١/١	٣٣٨/١	٦٧/١	٣٢١/١	٢٢/١
		٢٦/١	٨٣/١	٢٤٢/١		٣٤٦/١	٣٢٢/١	٢٤/١
		٨٢/١	٩٧/١	٢٤٤/١		٩٥/٣	٣٣٩/١	٣٤/١
		٢٢٣/١	١٩٩/١	٣١٥/١			٣٤٤/١	٤٨/١
		٢٣٨/١	٢٣١/١				٣٥٦/١	٨٠/١
		٢٤٥/١	٢٤٢/١				٨/٢	٨٣/١
		٢٣/٢	٢٤٤/١				٧/٢	٩٠/١
		١٣٤/٢	٣١٥/١				٧/٢	٩١/١
		١٣٤/٢					١٢/٢	٩٣/١
							١٢/٢	١٣٨/١
							١٥/٢	١٦٧/١
							٢٢/٢	٢٢٨/١
							٥٩/٢	٢٤١/١
							٦٤/٢	٢٤٤/١
							١٠٦/٢	٢٨٩/١
							١٠٨/٢	٢٨٧/١

جلول رقم ١٥٠ : الفاظ الخصب والحيلة

[illegible]

• هناك العديد من تدخل ضمن هذا الحقل (بعضها الجيولوجي، وبقية متافيزيكيون)، حيث تضمنتها الجداول الأخرى، مثل، صيغ، أنصهر، وبعيد علم نكروما، ولكن للدروس للفرص التي لها في تلك الجداول. ورد، مرجع نموذج بيل وغيره، ويمكن للدروس للفرص التي لها في تلك الجداول.

جدول رقم ٥٦٥ : أكتاف الرمز

الحضرة	نعمود	صالح	ليوب	طوقان	شورزاد	مستبد	جـ	شيطان	لايس	غول	تقن	المعقل	نيسان	بعل	نعموز
١٣٠/١	٩١/٢	٩١/٢	١١٩/١	١٢٢/١	١١٩/١	٢٢٥/١	٢٩/٣ ٦٤/٣ ١٢٥/٣ ١٥٤/٣	١٨٦/١ ٢٢٨/١ ٢٧٠/١	٢٥/٣ ٢٥/٣ ٢٧/٣ ٢٧/٣ ٢٨/٣ ٣٠/٣ ٣٠/٣ ٣٢/٣	١٦/١ ١٧/١ ١٦/١ ١٢٨/١ ٢٢٨/١ ٢٦٠/١ ٢٧٠/١ ٢١٧/١ ٢١٩/١ ١٢/٣ ٨٦/٣	١٣٦/١ ١٢٨/١ ٢٢٨/١ ٢٢٧/١	٩٦/١	١٠٥/١ ٢١٤/١ ٥٠/٢ ١٢٣/١ ١٢٣/١ ٢٣١/١ ٢٦٢/١	٨٩/١ ٩٤/١ ٩٤/١ ٩٨/١ ٩٨/١	

المصيب	الليح	التعوى	جبلية	الفترة	التجم	لماز	سلم
٢٢/١ ٢٤/١ ٢٧/١ ٢٦/١ ١٠٢/١ ١٠٥/١ ١٣٩/١ ١٤٠/١ ١٨٤/١ ١٨٤/١ ٢٠٧/١	١٣/٢ ١٣/٢ ٨٣/٢ ٢٤٥/١	١٢٩/١ ٢١٥/١ ٢١٦/١ ٢٤٥/١ ٢٤٩/١	١٨٤/١ ٢٦٩/١ ٢٤٥/١	١٠٩/١ ١١٠/١ ١١٠/١ ١١١/١ ١١٥/١ ١١٦/١	١٠٩/١ ١٠٩/١ ١١٠/١ ١١٠/١	٢٠٧/١	١٧/١ ١١٧/١ ١٢٢/١ ٢٣١/١ ٩/٢ ٥٥/٣

وثورة... وقد يفسر بعضهم هذه الظاهرة لا بأنها ثورة على الكبت ، بل بأنها تعبير عن هذا الكبت ، وتأكيده له .

إن غرضنا من هذا الاقتباس يتمثل في جانبين :

١ - تأكيد وجود الظاهرة في الشعر العربي المعاصر ، بشكل عام ، ومن ثم في معجم خليل حاوي .

٢ - مسالة الرأي الذي يرى أن شيوع هذه الظاهرة في الشعر ينبغي أن يعدّ عيباً وقعت فيه الواقعية اللغوية المعاصرة .

ولا ينبغي على الدارس أن يشيخ الفاعل الجنسي الحسية ليس مقصوداً على الشعر ، فهو شائعة أيضاً في فنون الأدب الأخرى من قصة ورواية^(١٢) ومسرحية . كذلك فإن عدداً من الشعراء لم تكن هذه الألفاظ واردة في معجمهم الشعري. في مرحلة سابقة ، قد أخذت تبرز في معجمهم في مرحلة لاحقة . والأمثلة على ذلك لا تنموذ الدارس . وربما يكون شعر محمود درويش وما أصبح عليه في نهاية السبعينيات وفي الثمانينيات مثلاً جيداً . فنش مثلاً عن الألفاظ وتعابير كهذه في شعره في حقبة السبعينيات ، فإنك لا تجد لها أثراً :

حبيبي ، أخاف سكوت يديك
لحك دمي كي تنام الفرس
حبيبي ، تطع إناث الطيور إلبك
فتمنل أنا زوجة أو نفس
حبيبي سأبقى لديك
ليكر فسكن صدري لديك
ويشفي من عطشك الحرس^(١٣)

وإذا كان من واجبتنا أن نثير هذا التساؤل : لم كان شيوع مثل هذه الألفاظ ؟ فإن من واجبتنا أيضاً - إنصافاً للحقيقة - ألا نكتفي برده إلى تعلق الشاعر المعاصر ، أو الكاتب المعاصر ، بواقعيته ، أو إلى الكبت الذي يعانيه . أذكر قبل سنوات أن هذا الموضوع : شيوع الألفاظ الجنسي الحسية ، وصور الجنس الحادة في أدبنا المعاصر ، كان يشغل بال الشاعر العراقي المغترب صلاح نيازي ، وكان ذات مرة قد اقترح على كاتب هذه الدراسة ، في لندن ، أن ينظر فيه ويدرسه دراسة متقصة . وأورد للحقيقة ، هنا أيضاً ، أن كل تلك العوامل التي ذكرها آنفاً ، وذكرها أكثر من دارس ، كانت بما أوردته صلاح نيازي لي حينذاك . وهي تشكل ، بلا شك ، أسباباً جوهرية لا يمكن إنكارها لشيوع هذه الظاهرة في لغة الأدب العربي المعاصر . لكن السبب الأقوى - فيما نظن - هو هذه السلسلة المتصلة الخلفات من الإحباطات السياسية والفكرية التي يعيشها الأدب العربي المعاصر . وكأن هذا الأديب ، شاعراً كان أو نائراً ، وهو يشاهد بأم عينيه التراجعات الفكرية والسياسية الهائلة لأمته ، يرتد إلى الجنس ، إلى الأنثى ، مجرداً من رومانسيته ، مجرداً من مثاليته ، يتعزى ويشهى ، عوضاً عن الفشل الجماعي ، الذي هو جزء منه ، وإعادة خلق حياة ترتد إلى عوالم موهلة في القدم ؛ عوالم لم تدجنها الحضارات والفلسفات ، ولم تدخل في عوالم الإحباطات المتتالية .

والأنثى في مجمل صورتها عند خليل حاوي ، كما هو عند غيره من الشعراء ، العرب المعاصرين ، لم تعد تلك المرأة التي تجلب انتباه بجمال وجهها وروافدها قدها . ومن هنا تأق صورتها الكلية صورة مخلو

إن النظرة المتفحصية في جدول ألفاظ الجنس (جدول رقم ١) من شأنها أن تبرز مجموعة من الملاحظات يمكن تلخيصها فيما يلي :

١ - تندرج هذه الألفاظ في أنماط أربعة يمكن تحديدها فيما يأتي :

أ - ألفاظ تحمل دلالة سلبية في ذاتها ، أو قل تحمل دلالة كريمة نابعة من اللفظ ذاته ، دون الحاجة لأن تقترن بالألفاظ الأخرى مصاحبة لكي تتحدد هذه الدلالة السلبية أو الدلالة الكريمة . ومن هذه الألفاظ : بنى ، مومس ، زى ، إلخ .

ب - ألفاظ تحتاج إلى مصاحبات لكي تنزاح دلالتها إلى دلالة سلبية ، مثل : عار امرأة ، امرأة لم تغسل ، قبل أن تنشق في الفخذين هاوية الصديد المنتنة^(١٤) .

ج - ألفاظ ذات دلالة إيجابية ، أو قل ذات لون مفرح ، تقف على طرف نقيص للنمطين السابقين ؛ مثل : شفاء ، بفس ، حب ، عناق .. إلخ .

د - ألفاظ جرّدت من الدلالة الجنسية في بعض القصائد ، وانزاحت دلالتها إلى دلالة أخرى غير جنسية في السياق الذي وردت فيه ، وإن كانت هذه الألفاظ قد جاءت أقل منها في الأنماط السابقة ، ومنها :

شهوة^(١٥) ، الشفاء^(١٦) ، ضاجعت^(١٧) ، يشهى^(١٨) .

هـ - أنماط الطبيعة صفات الأنثى في تشبيها للذكر ، مكتسبة بذلك كثيراً من المشاعر والرهبات التي تنزع إليها الأنثى في مجال الجنس . وتفسر ذلك أن الطبيعة عند عدد كبير من الشعراء المعاصرين أصبحت تتخذ صورة الأنثى في رغبتها في الذكر لتحقيق عودة الحبيب إليها . واستمرز الحياة عليها من خلال استحضار أساطير آلهة النبات :

ها بعل أي قدم
طالما حنت إليه عبر ليل العمم
أنثى والهة
فقطها البعل ورواها
فخصمت بالرجال الآلهة^(١٩)

٣ - نراجع الألفاظ الرومانسية أو الألفاظ الحاملة المتعلقة بالجنس ، أو ما يمكن أن يطلق عليه ألفاظ « شهوة الروح » ، مثل « حب » و«عناق» و«قبلة» و«لقاء» وغيرها ، وبرز الألفاظ التي تتمثل فيها « حيوانية الرغبة » و« شهوة الجسد » ، مثل « عرى » و« ضاجع » و«هند» و«ندى» و«فخذ» و«ساق» و«شهوة» ... إلخ .

وقد أطلق بعض الدارسين على مثل هذه الألفاظ ألفاظ « الابتذال » أو الألفاظ « الصفيقة »^(٢٠) . وربما يكون من الجدير بالذكر أن نعرض إلى ما أوردته الدكتور أحمد بسام سامي ، في معرض حديثه عن كثرة شيوع ألفاظ الجنس البذيئة في شعر كثير من الشعراء المعاصرين ، حيث يقول^(٢١) :

« وكان من الطبيعي أن يظن على سطح الشعر عيب آخر من عيوب الواقعية اللغوية ، وهو البذاءة وألفاظ الجنس . لقد كانت البذاءة في تراثنا القديم نابعة غالباً من بساطة نفوس أهل السهول وصدق سرخسهم وصراخهم . علاقتهم التي تشبه صراخه الصراخ في انزاعهم وانخساعهم . ولكن البذاءة عند شعرائنا المعاصرين هي بذاءة تمرد

ب - الا ترى ملء وريدى حمرة الشمس
عرونى شجرة البهار ،
دمى يحيل العفن الجارى
ثريات من العافية الخضراء والثمار^(٢٥) .

ج - وغدا تطيب الجنة الخضراء
فى شمس تسيل على الشفاور^(٢٦) .

أما اللون الأبيض ، فبالإضافة إلى اشتراكه مع اللون الأخضر فيها قلناه ، فإن دلالة فى كثير من الأحيان تنزاح عند حاوى إلى موت ، نظرا لارتباط بعض ألفاظه فى عدد من القصائد ، مثل ألفاظ الثلج والصقيع والجليد واليباض بالجذب ، أو بالكهولة والعجز . فلفظ الثلج مثلاً يحمل فى الغالب دلالة مشرقة ، لكن هذه الدلالة تنزاح لى بعض المواضع إلى دلالة نقية ، وكذلك لفظه الجليد ، واليباض فى «جنة الشاطىء» نسمع على لسان المعجز المجنونة :

فى الليل حين يفتح المرجان
فى ضوء القمر
ينحل لون جدائل البهيا
ووجهى تحمى عنه الحفر^(٢٧) .

وفى «السندباد فى رحلته الثامنة» يقف السندباد على الشاطىء متسائلاً عما إذا كان ذاك الذى أتاه فى ذلك المكان هو «ملك الرب» حقاً أم أنه :

لعله البحر ، وحف الموج والرياح
لعلها الغيرة البيضاء والصقيع
شدا عرونى لعروى الأرض^(٢٨) .

وفى «لعازر عام ١٩٦٢» تأخذ زوجة لعازر فى غنى الموت الأبدى بعد أن عانت خذلان الزوج :

هيبى فى بياض صامت الأمواج
فيض باليالى الثلج والفرجة
فيض باليالى
وامسحى ظلى وآثار نعالى^(٢٩) .

ويامكان الدارس أن يتبع المزيد من الأمثلة على ذلك ، مهتدياً إلى المواضع التى يأتى اللون الأبيض فيها مصاحباً لدلالات الموت أو العجز أو الجذب بالجدول السابق .

أما اللون الأحمر ، فيمثل عند حاوى فى الأجلب الأصم جذوة الحياة والاشتعال التى تحاول جاهدة ألا تنطفئ . أو قل هو رمز المفارقة التى يبدىها الشاعر أو بطله لمظاهر الموت والجذب وقنامة الرؤى من حوله . وفى أحيان أخرى يأتى مصاحباً لعنف دموى مدمر .

وفى الجدول رقم «٣» نلاحظ غلبة الألفاظ ذات الدلالة المنفرة الكريهة فى الحقول الثلاثة التى يشتمل عليها الجدول : الحيوان والطير والحشرات . ففى ألفاظ الحيوان يزداد تردد ألفاظ مثل حية ، ذئب ، كلب ، ثعلب ، خفاش .

فى الغالب من مظاهر الرقة الرومانسية ، أو قل إنه لا يرى فيها مثل تلك المظاهر ، فأنوثتها لا تسحر ليه ، وورقتها لا تثير شهوة الروح فيه . إنها تنصب شراكها له ليتم إطفاء الرغبة فى الجسدين . بمعنى آخر ، هى تغريه ، ليس من طريق ما يمتاز به من سحر رومانسى ، بل تغريه لأنها أنثى وكفى غنى الشق الثانى فى عملية التناسل والرغبة فى تأمين استمرار الوجود وإعادة الخصب إلى الأرض البوار :

يوم آلت مرهم ، يوم تداعت
زحفت تلهت لى حى البوار
وأزاحت من رياح الجوع
فى أدهاها صمت الجدار
وسواقى شعرها
الحلت على رجلحك جراً وبهراً^(٣٠) .

وحق فى الأماكن التى تلى فيها صورها مشرقة حاملة رومانسية ، تتمثل فيها براءة غير مدنسة ، فإنها فى تلك المواضع لا تشكل عالماً موجوداً أو قائماً ، وإنما هى عالم يتوق الشاعر لى رؤيته واقعاً :

تختال فى المرأة
حاربة تطل ولا تطل
وتروح تذهبها الحواس الخمس
فى شبق الرجال
لتحيله دمع الضموص
بضىء لى ودرع يولده المحال^(٣١) .

فى ألفاظ اللون تبرز - كما يوضح الجدول رقم [٢] - الألوان : الأسود والأبيض والأحمر والأخضر ، وإن كان اللون الأسود يبرز متفوقاً على الألوان الأخرى . وليس يخفى أن تفوق هذا اللون على باقى الألوان يجعل الصورة المتشعبة بالسواد هى الصورة الغالبة فى شعر حاوى ، كما يوضح أن رؤى الشاعر تحمل إلى أن تكون رؤى قائمة غير متفائلة .

وفىما يتعلق باللون الأخضر ، فلا يتعارض وروده بشكل بارز فى دواوين الشاعر مع ما قلناه فى الفقرة السابقة ، ذلك بأن ما يمثله هذا اللون من غصن وحياة ، وما يحمله من دلالة نقية للقنامة والتشاؤم والكآبة ، هو فى حقيقة الأمر حلم ، أو توق إلى تحقق الحلم ، وليس حقيقة معقدة فى عالم الشاعر ، على نحو ما تبين الاكتباسات التالية :

أ - فلنعان من جميع النار
ما يمنحنا البحث البهيتا
أسم تنفض عنها عفن التاريخ ،
واللثة ، والفهب الحزينا
تنفض الأمس الذى حجب
حينها يواقيها بلا ضوء ونار ،
وبحيرات من الملح البوار ،
تنفض الأمس الحزينا
والمهيتا ،
ثم تحيا حمرة خضراء ، تزهو وتصل
لصدى الصبح المثل^(٣٢) .

فيما يتعلق بفكرة الموت والانبعث التي نحن بصددنا الآن . وهذه المراحل هي :

- ١ - سيطرة عالم الموت والجذب في المرحلة الأولى ، ويمثلها ديهوانه الأول « نهر الرماد » / رؤيا متشائمة .
- ٢ - وقوف عالم الخصب والانبعث على قدميه في مواجهة العالم الأول ، ويمثله ديهوانه الثاني « الناي والريح » / رؤيا متفائلة .
- ٣ - انهيار عالم الخصب والانبعث وانزاعه أمام عالم الجذب والموت ، ويمثله ديهوانه الثالث « يبادر الجرح » / عودة الرؤيا إلى المتشائمة .

مثل هذا التمثل لفكرة الخصب والموت في شعر حاوي لقي قبولاً عاماً لدى عدد كبير من تعرضوا لتحليل حاوي بالذكر^(٣١) ، كما أشرنا . وهو يمثل لا نستطيع إنكاره في إطاره العام . ولكننا في الوقت نفسه لا نجد فيه تصوراً دقيقاً وأميناً لهذا الموضوع في شعر الشاعر . صحيح أن الدارس لشعر حاوي يرى فيه تأرجحاً بين سيطرة عالم الموت والجذب ومقاومة عالم الخصب والانبعث لهيمنة العالم الأول . لكن هذا التأرجح متداخل ليس فقط في الدواوين الثلاثة بشكل عام ، ولكن في كل ديهوان منها ، بشكل يجعل من القول إن هناك حدوداً فاصلة بينها قولاً غير دقيق . ففي الديهوان الأول - على سبيل المثال - لا نستطيع القول إن رؤيا الشاعر فيها يتعلق بفكرة الخصب والموت في قصيدة « البحار والدريش » هي نفسها في قصيدة « بعد الجليل » ، أو هي نفسها في « الجسر » ، وهكذا في الدواوين الأخرى . وهذا بالفعل ما كان قد لاحظته الدكتور حسين مروءة ، حين بين أن حاوي كان يشعر بأنه مطالب بأن يكشف قوانين التناقض في الواقع ، وأن كل ديهوان من تلك الدواوين حمل تلك التناقضات ، كما حمل رؤيا كانت تتراوح بين التفاؤل والتشاؤم ، بين اليأس والرجاء ، بين الصورة المفرقة في سوداويتها والأخرى المشرقة التي لم تمت التفاؤل فيها^(٣٢) .

ما نؤيد تأكيدنا إذن أن عالم الموت والجذب ، وعالم الخصب والانبعث ، بقيا يتداخلان ويتصارحان منذ الديهوان الأول ، واستمر ذلك الصراع حتى الديهوان الخامس ، وحتى نهاية حياة الشاعر التي جاءت مؤلفة مع تفوق عالم الموت والجذب على عالم الخصب والانبعث .

وربما كان من الجدير بالملاحظة أن صورة الكلب في جميع المواضع التي تردت فيها في قصائد الشاعر تتجه إلى أن تكون صورة سلبية أو منفرة وأنها مرتبطة بالتشرد والقتل ومزيق الجثث والأجساد .

وفي الطير والحشرات ألفاظ : الغراب والبومة ، والعنكبوت ، وكل هذه الألفاظ وثيقة الصلة بصورة الموت والحرب .



قبل التعرض إلى مناقشة فكرة الموت/الجذب ، والخصب/الانبعث في شعر حاوي في إطارها العام ، هناك بعض الملاحظات التي يمكن الخروج بها من الجدولين « ٤ » و « ٥ » .

[١] يبين الجدول رقم « ٤ » أن لفظة الموت ، بمشتقاتها الكثيرة التي استخدمها الشاعر تمثل أكثر لفظة تردت في الجدولين . أكثر من ذلك ، يمكن أن نقول إنها أكثر لفظة تردت في معجمه الشعري . وتتميز هذه الملاحظة إذا أضفنا إلى تلك اللفظة ألفاظاً أخرى ترتبط معها بدلالة واحدة ، مما ورد في الجدول . ومن هذه الألفاظ : قبر ، حفرة ، لحد ، نقش ، تابوت ، كفن ، جنازة ، جث ، قتل ، أشلاء ، انتحار ... إلخ .

[٢] هناك لمحة آخر من الألفاظ يستخدمها الشاعر لإبراز فكرة الموت والجذب ، وانتفاء الخصب والحياة . وقد أكثر الشاعر أيضاً من استخدام هذه الألفاظ ، من مثل : حريق ، دمار ، خراب ، عقم ، قفار ، صحارى ، جليل ، صقيع ، ملح ، كبريت ، سموم ، رماد ... إلخ .

ومن مجموع هذين النمطين من الألفاظ نستطيع أن ننتهي في اطمئنان إلى أن ألفاظ الموت والموت تشكل غالبية واضحة في معجم الشاعر ، كما أنها تشكل العمود الفقري لصورة الموت المرعبة عند حاوي . وصورة الموت هذه تفرض نفسها ووجودها من خلال عالمين : أ - عالم الشاعر الخارجي ؛ ب - عالم الشاعر الداخلي أو النفسي .

[٣] ليست صورة الموت والجذب ، وإن كانت صورة غالبية ، هي الصورة الوحيدة في دواوين الشاعر ؛ إذ تقف في مواجهتها صورة نقبضة ، هي صورة الخصب والانبعث . ومن خلال هذه المواجهة تتشكل رؤيا الشاعر .

ولو حاولنا أن نبحث عما يسند كلا من الصورتين لرأينا أن ما يسند صورة الجذب والموت أقوى على أرض الواقع مما يسند الصورة الثانية النقبضة . فالواقع المعيش ، والحدث اليومي ، على المستوى الفردي وعلى المستوى الجمعي ، مما يحيط بالشاعر ، يعزز الصورة الأولى ويفوقها . أما ما يعزز الصورة الثانية ويسندها فإياه يكمن في وجود جدوة مقاومة لم تنطفئ بعد . هذه الجدوة هي بقية من أمل لم يمت في عودة الخصب والحياة ، وإن كان الشاعر نفسه قد اعترف في مقدمة إحدى قسم قصائده [قصيدة عاجز عام ١٩٦٢] أن مثل هذا الأمل لم يفلح في تغيير صورة بطله ، وما يمثله ذلك البطل من شخصية حُبَّرتها شهوة الموت ، والزهد في الانبعث من جديد^(٣٣) .

إن أكثر الدراسات التي تعرضت لتحليل حاوي وشعره قد ركزت على دواوينه الثلاثة الأولى التي ظهرت قبل عام ١٩٦٧ . وتكاد جل هذه الدراسات تجمع على إبراز ثلاث مراحل في رؤيا حاوي الشعرية

ما نعتيه بالرمز هنا ينحصر في الرمز الأسطوري والديني والتاريخي والشمسي ، وهو نفسه المفهوم الذي اتبعناه في دراسة سابقة^(٣٤) ، وإن كنا نعترف بأن مثل هذا الفهم يخرج من دائرة الرمز عناصر أخرى مهمة . ذلك بأن الرمز بمفهومه الشامل ، وكما هو متفق عليه لدى الدارسين ، يعني كل ما يمكن أن يحمل على شيء آخر في الدلالة عليه ، سواء أتم ذلك من طريق المطابقة التامة أم من طريق الإيحاء ، وذلك لوجود علاقة عرضية ، أو علاقة متعارف عليها بين الشئين^(٣٥) . وعليه ، فإن الرمز للشوى ، على سبيل المثال ، يخرج من نطاق اهتمامنا هنا ، وإذا كنا نعترف ، فيها ذكرناه سابقاً ، وما سنذكره لاحقاً أيضاً ، بأن لغة حاوي تطفح بالرموز ، فإن استثناء الألفاظ غير الأسطورية والدينية والشمسية والتاريخية من مجال الذكر هنا ، ربما يعد نقصاً في هذه الدراسة . فالألفاظ مثل : الناي ، الريح ، سدوم ، الجسر ، الفجيرة ، الصحراء ... إلخ ، هي رموز لأشياء أخرى

البشر ، وعرض نفسه من جرّاء ذلك إلى غضب الآلهة ، فحكمت عليه أن يقبذ إلى صحرة لتتبش كبده الغريان والعقبان^(٣٩) .
أشقى من كبدي ليهبته الغراب^(٤٠) .

وفي قصيدة « لعازر عام ١٩٦٢ » لم يرد لفظ « لعازر » صريحاً في القصيدة ، بل جاء فقط في عنوانها ، هذا حل الرغم من أن القصيدة كاملة تقوم على استكشاف أبعاد في تلك الشخصية التوراتية .

بقيت نقطة أخيرة لا بد لنا من توضيحها في هذا الصدد ، وهي أن خليل حاوي حل خلاف بعض الشعراء الذين قوى حود قصيدة الشعر الحر على يديهم ، لم يلجأ في قصائده إلى حشد عدد كبير من الرموز فيها ، كما فعل شعراء آخرون ، على نحو يثقل كاهل الجملة الشعرية ، أو القصيدة كاملة . وللتدليل على هذه النقطة نسوق المثالين التاليين لمزيد من التوضيح .

يقول عبد الوهاب الببان في قصيدة « مرثية عائشة » :

يموت راعي الضأن في انتظاره مية « جالينوس » .
ياكل قرص الشمس « أوفوروس » .
تبكي حل الفرات « عشتروت »
تبحث في مياهه عن حاتم ضاح وعن أغنية يموت
تندب « حموز » لها زوارق الدخان
عائشة حادت مع الشتاء للبتان^(٤١) .

ففي هذه الجملة الشعرية الواحدة ، حشد الشاعر عدداً من الرموز ، منها التاريخي ومنها الأسطوري . والقارئ في مثل هذه القصيدة لا يكاد يلتقط أنفاسه من السعي وراء تمثيل رمز فيها ، وتمثل علاقته بموضوع القصيدة ، حتى يجد نفسه أمام رمز آخر ، وهكذا .
ويقول بدر شاكر السياب في قصيدة بعنوان « من رؤيا لوكاي » :

من مقلته لؤلؤ يبيحه التجار
وحظك الدموع والمحار
وحاصفات من الرصاص والحديد
وذلك المجلجل المرن من بعيد
لمن ، لمن يندى « كونغاي » ، كونغاي ،
أهم بالرحيل في غرناطة الفجر
فاخضرت الرياح والغدير والقمر
أم سمر المسيح بالصليب فانتصر^(٤٢) .

وهنا كذلك يحشد السياب عدداً من الرموز القديمة والحديثة ؛ ففي السطر الأول إحالة أو تضمين لما يقوله الهراء الذي سخره « بروسبيرو » الساحر لفرديناند : « حل حتم أفرع لحسة بنام أبوك في قرارة البحر » ، لقد أصبحت عيناه لؤلؤتين ... اسمع ها هو الناقوس ينعاه .
وكان شكسبير قد ضمنه إحدى قصائده ، كما اتخذ في . إس . إليوت في قصيدته « الأرض اليباب » رمزاً للحياة من خلال الموت^(٤٣) .

و « كونغاي » في السطر الخامس رمز أسطوري صيني ، كان الشاعر قد عرّف به في موضع سابق في القصيدة^(٤٤) . وفي السطر الذي يليه إلى رمز تاريخي هو « غرناطة » ، ثم إلى رمز إنجيلي في السطر الأخير .
ومثل هذا الحشد من الرموز في جملة شعرية واحدة ، أو في قصيدة

لا تخفى على القارئ أو الدارس . لكن هل نرى هنا أن مثل هذه الرموز يمكن الإشارة إليها في ثانياً البحث ، كما أنها — في حقيقة الأمر — رموز ذاتية ، بمعنى أنها ربما تختلف في دلالتها بين شاعر وآخر . فالجسر عند حاوي له دلالة مختلفة عن الجسر عند فدوى طوقان ، على سبيل المثال . أكثر من ذلك ، فربما تكون اللفظة / الرمز ذاتها في قصيدة ما رمزاً لشيء مختلف في قصيدة أخرى للشاعر نفسه . لكن الرمز الأسطوري أو الشعبي وكذلك الديني أو التاريخي يحمل من شمولية الدلالة عند الشعراء حل اختلافهم ما لا يتوافر للرمز اللغوي . فرمز الصليب يمكن أن تتشابه دلالاته العامة عند مختلف الشعراء ، وكذلك رمز « بروسبيروس » أو صلاح الدين أو زرقاء اليمامة ، وغيرها .

وعلى الرغم من أن خليل حاوي يعد واحداً من الشعراء التمزيين ، نلاحظ — كما بين الجدول رقم [٦] — أن رمز حموز وما يمكن أن يعد متصلاً به ، كعشتار وأدونيس ، ورموز الانبعاث الأخرى ، كطائر الفينيق والعتقاء ، لا تتعدد كثيراً في شعره . أو بالقدر الذي يتوقعه الدارس . ويمكن تعليل ذلك بأن الشاعر في كثير من المواضع في قصائده يأتى بالمدلول أو الدلالة فقط ، مستمضياً بذلك من الدال نفسه . فعندما يقول مثلاً :

عله يفرخ من أنقاضنا نسل جديد
يتلفس الموت ، يغلّ الريح
يدوى نهضة حرى
بصحراء الجليل^(٤٥) .

فإن الدال المحدوف هنا هو طائر الفينيق أو العتقاء ، الذي يقوم بتحضير محرقة بنفسه ، ومن رماه مخلوق أفراس فتية تعيد دورة الحياة التي انتهت في الطائر الأول^(٤٦) . وهذا الرمز من رموز الانبعاث التي لقيت هوى في نفوس الشعراء المعاصرين .

واستمع ، كمثل آخر ، إلى صوت « شجرة الدر » باكية نادية :

يا صبايا الحى شيعن معى
خير الضحايا
يا صبايا
خلّف الراحل ذكراً لن يزول
سوف يحيه إله يتعالى
ولفصول تتوالى
يلتقى في رحم الأرض الفصول
بطلا غضا يصول
سوف تحيه الفصول^(٤٧) .

أليس ندبها هذا ندب عشتار عندما رأت حبيبها « حموز » مضرباً بدمايه بعد أن قتله الخنزير البرى ، وظل أملها في عودته إلى الحياة قائماً ؟

وعندما يقول في قصيدة أخرى :

عدت بالنار التي من أجلها
هرّضت صبرى حاربا للصاغة^(٤٨) .

أليس في ذلك إشارة إلى « بروسبيروس » الذي قدّم النار لبني

وأن التجربة الجديدة ليست إلا لغة جديدة ،
أو منهجاً جديداً في التعامل مع اللغة ، ومن هنا
تميزت لغة الشعر المعاصر بعامة عن لغة الشعر
التقليدية^(١٧) .

ويطيل أدونيس الحديث حول هذه النقطة في مواضع متفرقة في
كتابه « زمن الشعر » ويذهب إلى أن الفرق بين الكتابة الشعرية القديمة
والكتابة الحديثة هو أن القصيدة القديمة كانت تعبيراً يقول المعروف في
قالب جاهز ومعروف ، في حين أن القصيدة المعاصرة عملية خلق تقدم
للقارئ ما لم يعرفه من قبل في بنية شكلية غير معروفة^(١٨) .

وإذا كان أدونيس قد سار في هذا المجال شوطاً بعيداً يصعب على
الكثيرين متابعته فيه ، وموافقته عليه في كثير من الأحيان ، يتبعه في
ذلك رهن من الشعراء ، فإن شعراء طليعيين آخرين مثل السياب
ونازك الملائكة وخليل حاوي وصالح عبد الصبور والبياتي ومحمود
درويش وسميح القاسم وصالح نيازي وغيرهم كثيرون ، وقفوا موقفاً
تجديدياً/تراثياً في الوقت نفسه . فهم لم يخرجوا تماماً عن تراثية مزاجية
الألفاظ أو مجاورتها لبعضها البعض ، كما أنهم لم يبقوا على هذه
المجاورة ، كما هي في لغة القصيدة التقليدية . وفرق كبير بين طبيعة
مجاورة الألفاظ بعضها بعضاً في جملة مثل :

ذاهب أنفياً بين البراعم والمشب ، أبى جزيرة
أصل العفن بالشطوط
وإذا ضاعت المرائء واسودت الخطوط
البيس الدهشة الأخيرة
في جناح الفراشة
خلف حصن السنايل والضوء في موطن المشاشة^(١٩) .

وبين جملة كهذه :

والليل في المدينة
تخصى صحراء الحزينة
وغرفتي ينمو على حبتها الغبار
فأبتغي الفرار
أمضى على ضوء غنى
لا أهي يقينه
فتزهر السكتية
وأرغمي والليل في القطار^(٢٠) .

إن تتبع مجاورة الألفاظ في الجملة عند حاوي يبين أن هذا الشاعر لم
يلجأ ما اكتسبه الألفاظ من علاقات هجر عصور اللغة ، كما أنه - في
الوقت نفسه - لم يبت تلك العلاقات على صورها التي نجدها عليها في
القصيدة التقليدية . ويستطيع الدارس أن يتتبع هذه المجاورة في نواح
كثيرة ، كمجاورة الفاعل للفعل ، والمضاف إليه للمضاف ، والخبر
للمبتدأ ، والموصوف للمصفى ، والحال لصاحبه . . . إلى آخر ذلك ،
وسيجد أنها مجاورة تراثية/تجديدية . وربما يكون في الاستشهاد بمثال
يجمع بعضاً من النواحي السابقة ، ما يغني عن التوسيع في
الاستشهاد .

تقول زوجة « لعازر » بعد سنوات من معاناتها موات زوجها الذي
بعث إلى الحياة بعد موته :

واحدة ، لا نجده عند حاوي ؛ فالرمز لا يأتي في قصيدته خطفاً ، بل
يأتي متأنياً ، تفرزه ثنابا القصيدة ، وتشكل منه بأنسة وتبصر فكري
وملحمي ، إطاراً وخطوطاً ولوناً ، في اللوحة التي تشكل منها
القصيدة .



ثانياً : الجملة : ظواهر بارزة

يمكن لدراسة الجملة في شعر شاعر ما أن تشكل موضوعاً متسعاً
ومتشعباً أمام الباحث . فهو إذا تناوله من خلال إطارها النحوي ، أي
الجملة الشعرية التي يمكن أن تشتمل على عدة جمل نحوية ، تعددت
الدروب والمسالك أمامه أيضاً . وإذا تناوله من خلال إطار بلاغي ،
وجد نفسه في موقف مشابه ، وهكذا . ولما كانت هذه الدراسة محكمة
بحيز محدود ، فقد ارتأينا أن تقتصر على المحاور الثلاثة التالية :

- ١ - مجاورة الألفاظ بعضها لبعض .
- ٢ - التكرار ، ويتضمن ذلك التكرار في الألفاظ المفردة ، والتكرار
في أشباه الجمل ، ثم التكرار في الجملة كاملة .
- ٣ - المونولوج و Monologue ، أو الحوار الذاتي .

[١] مجاورة الألفاظ :

لا ينبغي أن أحد الحقوق المهمة في التجديد في القصيدة المعاصرة
يشمل تعلق الألفاظ المكونة للجملة أو شبه الجملة بعضها ببعض .
وكثيراً ما أكد النقاد القدماء ضرورة ما أسموه « صحة التأليف » ،
الذي عرفه الأمدى بأنه وقوع الألفاظ في مواقعها بحيث تحمى « الكلمة
مع أختها المشاكلة لها التي تقتضي أن تجاورها لمعناها ، إما على الاتفاق
أو التضاد ، حسبما توجهه قسمة الكلام »^(٢١) . وهذه النظرة تأتي
متفقة في فلسفتها اللغوية مع كثير من النظريات اللغوية القديمة
والحديثة في الوقت ذاته . فالجرجاني أيضاً يقرر في « دلائل الإيجاز »
أنه ليس للفظ في ذاتها ميزة أو فضل أول ، كما أنه لا يحكم على اللفظة
بأي حكم قبل دخولها في سياق معين ، لأنها حينئذ تری في نطاق من
التلازم أو عدم التلازم . كما أن هذا السياق هو الذي يحدث تناسق
الدلالة ، ويبرز فيه معنى ما على وجه ما يقتضيه العقل ويرضيه^(٢٢) .

وليس هدفنا هنا تتبع آراء القدماء في هذا الموضوع ، وإنما هدفنا أن
نبين أن القصيدة المعاصرة قد اختلفت عن القصيدة القديمة في هذا
الحقل . وهي ظاهرة نبه عليها عدد من الدارسين ، وإن كانوا في
الغالب قد أشاروا إليها في إطارها العام يقول الدكتور هز الدين
إسماعيل :

لقد صار من الواضح أن شعر هذه التجربة [تجربة
الشعر الحر] يتعامل مع اللغة تعاملًا خاصاً
وجديداً ، كما يتعامل مع ظواهر الحياة نفسها بنفس
المنهج . . . ولقد صار الشعراء المعاصرون على وعي
كاف بتلك الوظيفة ، حيث أدركوا أن الكشف عن
الجوانب الجديدة في الحياة يستتبع بالضرورة الكشف
عن لغة جديدة ، فليس من المعقول في شيء ، بل
ربما كان من غير المنطقي أن تعبر اللغة القديمة عن
تجربة جديدة . لقد أيقنوا أن كل تجربة لها لغتها ،

النقدية تناولوا فيها التكرار اللفظي في الشعر وعلقوا عليه . وحسبنا هنا أن نشير إلى ما أورده ابن رشيق في « العمدة » تحت هذا الباب ، حيث يقول : « وللتكرار مواضع يحسن فيها ، ومواضع يفسد فيها ، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني ، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل » (٥٢) . ويأخذ الناقد من ثم في بيان الأغراض المستحبة التي يكون التكرار فيها عنصر قوة في القصيدة ، مستشهداً على آرائه بكثير من الشواهد والاقبياسات . ومن مجمل آراء هذا الناقد يتبين لنا أن الشاعر العربي القديم قد لجأ - لأغراض شتى - إلى تكرار الصوت الواحد ، والكلمة الواحدة ، كما لجأ إلى تكرار الجملة وشبه الجملة

وفي الشعر العربي المعاصر ، برز التكرار ظاهرة عند أكثر من شاعر ، وفي أكثر من نص (٥٣) . وربما تكون قصيدة بدر شاكر السياب « أنشودة المطر » مثلاً جيداً على استغلال الشاعر تكرار كلمة « مطر » ثلاث مرات متتالية في بعض المواضع في القصيدة ، ومرة في مواضع أخرى ، ليحقق قصيدته بدفقات أكسبتها قوة وعمقا ، وليجعل من تكرار الكلمة « مطر » لازمة موسيقية عملت على ضبط الإيقاع العام للقصيدة ، وشكلت - من ثم - روياء فعلية لها (٥٤) .

وليس التكرار الذي نشير إليه هنا مفصلاً على الشعر العربي ، فهو موجود في أشعار الأمم ، وجذوره عميقة يمكن رصدها في الأناشيد الدينية البدائية في مختلف الحضارات (٥٥) . وفي الشعر الإنجليزى ، مثلاً ، نجد هذه الظاهرة سمة بارزة في شعر أهلهم ، من شكسبير إلى ت. إس. إليوت . وقد خصصت له كتب النقد عندهم أبواباً في أمهات المراجع . وحسبنا هنا أيضاً أن نشير إلى المادة التي تضمنتها « موسوعة برنستون » عن الشعر والشعرية تحت باب « التكرار » "Repetition" (٥٦) ، وما جاء فيها أن التكرار اللفظي ، سواء أكان تكراراً على مستوى الصوت أو المقطع الصوتي ، أم كان تكراراً على مستوى العبارة أو السطر أو المقطع الشعري الكامل ، يمكن أن يقوم بعدة وظائف : منها ما هو إيقاعي ، ومنها ما هو واقع خارج إطار الوظيفة الإيقاعية .

وفي شعر خليل حاوي يبرز هذا التكرار بمستوياته المختلفة : المقطع الصوتي - اللفظة المفردة - شبه الجملة - السطر الواحد - المقطع الشعري الكامل ، مشكلاً ظاهرة بارزة لا تحطها عين المدارس أو القارئ . فعلى مستوى المقطع الصوتي نجد الشاعر يلجأ إليه في قصيدة « الأم الحزينة » (٥٧) ، متمثلاً في تكرار أداة التعجب « ما » التي تلعب دور لازمة معبرة عن عمق الفجعة ، عن طريق استعمال هذه الأداة المعبرة عن الدهش لرؤية شيء أو سماع شيء تستعظمه النفس وتنفعل به ، خلفاء سره ، أو عدم تمثيل نظير له :

- * ما لوجه الله صحراء
- وصحت يترامى عبر صحراء الرمال .
- * ما لضيف غاصب
- يقود ناره .
- * ما ترى تحكى الرياح
- عن جراح فاعبا النار
- * ما ليبت القدس ، بيت الله
- معراج النجوم
- * ما له لم يحبه سيف ملاك

هيبى في بياض صامت الأمواج
ليضى يا ليالى الثلج والغربة
ليضى يا ليالى

وامسحى ظل وآثار نعال
امسحى برق أذاريه . .
أدارى حبة تزهري جرحى وترضى
شرر الأسلاك في صدغى . .

من صدغ لصدغ
امسحى الخصب الذى ينبت
في السبيل أضراس الجراد
امسحه سراً من سمرة
الشمس على طعم الرماد
امسحى الميث الذى ما برحت
تخضر فيه لحية ، فطخ ، وأمعاد تطول
جاعت الأرض إلى شلال أدغال
من الفرسان ، فرسان المغول .
هيكل يرمع في النار
تئن الكتب الصفراء تنحل دحانها
في حداثات الخيول (٥٨) .

انظر إلى مجاورة المضاف إليه للمضاف :
صامت/ الأمواج ، ليالى/ الثلج ، آثار/ نعال ، شرر/ الأسلاك ،
أضراس/ الجراد ، سمرة/ الشمس ، طعم/ الرماد ، شلال/ أدغال ،
فرسان/ المغول ، حداثات/ الخيول .

وانظر المجاورة بين الفعل والفاعل والمفعول : هيبى ، امسحى
ظل ، امسحى برق ، أدارى حبة ، تزهري جرحى شرر الأسلاك ،
امسحى الخصب ، ينبت أضراس الجراد ، امسحى الميث ، جاعت
الأرض ، تئن الكتب .

وانظر كذلك الصفات والموصولات : بياض صامت الأمواج ،
حبة تزهري جرحى ، هيكل يرمع في النار ، الكتب الصفراء . . .
الخ .

إنك لن تجد في كل ذلك خروجاً على تقاليد اللغة ، لكن الشاعر ، في الوقت نفسه ، يستغل كل ما يسمح به الموروث من استكشاف مساحات بكر في إمكانية إيجاد علاقات جديدة بين الألفاظ . إنه إمعان الفكر في استغلال اللغة للشعر دون أن يفقدها شعريتها وغنائيتها وفرديتها/ جماعيتها . إنه لغة خاصة بالشاعر ، تملك في الوقت نفسه من الجسور ما يبينها على علاقة وثيقة بتراثية العلاقة بين الألفاظ .

٢ - التكرار

يشتمل التكرار المراد هنا المقطع الصوتي المفرد ، والكلمة المفردة ، وشبه الجملة أو الجملة كاملة ، والسطر الذي ربما يحتوي على جملة أو شبه جملة ، والمقطع الشعري الذي يتكون من جملة شعرية أو أكثر . ومثل هذا التكرار بعامته نجده أيضاً في شعر الأقدمين ، وإن كان شعرهم يميل إلى التكرار الذي لا يصل إلى مستوى المقطع الشعري الكامل .

وقد خصص بعض النقاد العرب القدماء أبواباً في مؤلفاتهم

• ماحاة البيت ، والثار ينفى

والضحايا تستباح

لم تر الجنة في ظل الرماح

• ما لتقل العار

هل حملته وحدي

• ما لأم شيمت

ألف مسيح ومسيح

• ما لها الأم الحزينة

ترمى صخرها على الصخر

• ما وحوش تذهي الميزان والعرش

• ما التماح الثاب والحربة

في وجهي المدمى

• ما جدار الصمت في وجه إله

يتنادى عبر صحراء الأهالي .

• طوى لمن راحت تصارع

لمنة حلت على طفل

• طوى لمن حملت على عكاظها

جيلا تجمع واحسى في صدرها

إن التأثير الذي يمكن أن يحدثه تكرار الكلمة الواحدة ، بالإضافة إلى ما ذكرناه قبل قليل ، هو أنه يشكل عنصر تأكيد على مدلول الكلمة ، وهي رغبة الشاعر أن يجعل للكلمة أهمية خاصة ، من خلال تأكيدها عن طريق تكرارها ، أو أن يجعل منها محور القصيدة بحيث تأتي الحواطر والأفكار في القصيدة سنداً لتلك الكلمة^(٥٩) .

أما تكرار الجملة ، فقد نراوح بين تكرار مكثف في بعض القصائد ، وتكرار خفيف في قصائد أخرى . في قصيدة « البحار والدرويش »^(٦٠) أكثر من جملة جاء تكرارها خفياً ، فالجملة :

تابع في مطرحى من ألف ألف

تابع في ضفة الكنج المرسى .

تتكرر في صفحة ١٤ وفي صفحة ١٧ .

والجملة : ويكوى يستريح التوأمين

الله ، والدهر السحيق .

تتكرر في صفحة ١٥ وفي صفحة ١٨

والجملة « لن تغاوبى الموانى النائية » تتكرر في صفحة ١٨

وصفحة ١٩ . والجملة « ماتت بعين منارات الطريق » تتكرر أيضاً في

صفحة ١٨ وصفحة ١٩ .

وهناك قصائد أخرى ترد فيها مثل هذا التكرار المخفف ، يمكن للدارس الرجوع إليها^(٦١) . وفي قصيدة « بعد الجليل »^(٦٢) يجترى الشاعر من المقطع الشعري التالي :

يا إله الخصب ، يا بعلا يفض

القرية العاقر

يا شمس الحصيد

يا إفا يفض القبر

ويا فصحا مجهد

أنت يا حموز ، يا شمس الحصيد .

جاء أقصرهاى بها في ثنايا القصيدة . ففي صفحة ٩٠ يجترى منها « أنت يا شمس الحصيد » ، وفي صفحة ٩٨ يجترى منها « يا إله الخصب ، يا حموز ، يا شمس الحصيد » مرتين .

أما عن التكرار المكثف للجملة ، فيمكن أن تكون قصيدة « صلاة »^(٦٣) مثالا جيداً على ذلك . ففي هذه القصيدة تشكل الجملة النحوية التالية المكونة من الفعل والمفعول والمنادى لازمة بيى عليها الشاعر مجموعة من الجمل الشعرية التالية :

• أعطى إيليس قلباً

يشتهى موت الصحاب

.....

• أعطى إيليس قلباً

ففي هذه القصيدة التي بلغ مجموع سطورها سبعة وستين سطراً تكرر المقطع اثنتا عشرة مرة . والقصيدة في إطارها العام صرخة تفجع وألم سببها ما حلّ بالأمة العربية عام ١٩٦٧ . أنكون مغالين إذن إذا قلنا إن تكرار « ما » في هذا النص ، وبهذه الكثافة ، أشبه ما يكون بترديد المفجوع آهة الحزن والألم وهو يعلن عن فجيعته للآخرين .

وهل مستوى اللفظة الواحدة ، نجد التكرار في أكثر من نص . وسنكتفى بالإشارة إلى قصيدة « رسالة الغفران » من صالح إلى نمرود^(٦٤) . وفي هذا النص تتكرر كلمتان ، مصدرها ذهبي ، ينى عليها الشاعر عدداً من الجمل الشعرية . وهاتان الكلمتان هما : « تبارك » و « طوى » . وقد ترد الفعل « تبارك » في المواضع التالية :

• وتباركت رحم التي ولدت

على ظهر الخيول

• وتبارك البطل المغامر

يشدد في طلب الصراخ المر

• وتبارك البطل المغامر

يفنى على صحر يبلل في المجامر

• وتبارك البطل المغامر

ما بين حراس المشاغل في ذرى التاريخ

• وتبارك العرق الذي صفى

هروق الجسم من حكر

• وتبارك المعصوم

في زين المحبة والغضب .

وإذا كان التكرار قد جاء في بعض الأجزاء السابقة يشمل أكثر من المفردة الواحدة ، فإن اللفظة « تبارك » تشكل القاسم المشترك في عملية التكرار .

أما اللفظة الثانية فهي « طوى » وقد تكررت في القصيدة في المواضع التالية :

• طوى لمن ولدتهم الحشرات

في المنفى الذي يمتد خلف السور

١ - المعجزة الإلهية التي تحققت له « لعازر » عندما أحياء السيد المسيح بعد أيام من موته .

ب - حياة لعازر بعد البعث ، وكونها حياة /مواتا ، لأنها لم تأت من خلال رغبة لعازر نفسه في العودة إلى الحياة . ومن هنا فإنه لم يستطع ممارسة الحياة الحقة مع زوجته التي كانت تحترق شهوة ليزرع في رحمها بذرة الخصب ، حيث كان يقابل تلك الشهوة ببرودة قاتلة للزوجة . وهذا ما عبّر عنه الجملة السابقة .

ومن خلال هذين المحورين في تقابلها وافتراقها : فرح الزوجة بعودة الزوج إلى الحياة ، ثم خيبة أملها في قدرته على ممارسة دور الزوج ، تكونت تجربة القصيدة .

وقد جاء تكرار الجملة في القصيدة لازمة أشارت إلى بؤرة المأساة في المرة الأولى ، ثم استمرارية هذه المأساة من خلال تكرار الجملة بعد كل بارق أمل كان يراود الزوجة في أنها ستجد عند هذا العائد من عالم الموت ضالتها . كذلك فإن الشاعر جعل منها خاتمة القصيدة لتدل على نهاية ذلك الأمل وموته في نفس الزوجة .

٣ - المونولوج « Monologue » أو الحوار الذاتي :

يرى الدكتور عز الدين إسماعيل في المونولوج واحداً من عنصرين بارزين من عناصر التعبير الدرامي في القصيدة العربية المعاصرة^(٦٦) . ويرى دارس ، غير عري ، أن المونولوج مثله مثل وسائل أخرى ، كالتيكاد واستخدام الشبكة القصصية ، والرموز ، والتشخيص « تكتيكات فنية جديدة » في أساليب التعبير في هذه القصيدة^(٦٧) .

وهذا المصطلح يستعمل لعدة معان أو أغراض مختلفة ، ولكن هذه المعاني والأغراض لها مفهوم مشترك هو حديث الشخص لنفسه ، وغالباً ما يكون هذا الحديث مطوّلاً ، دون حساب لما إذا كان هذا الشخص يستمع له أحد أو لا^(٦٨) .

« والمونولوج » أو الحوار الذاتي وسيلة فنية تستخدم في الرواية والقصة ، كما تستخدم في المسرحية والقصيدة ، ويلجأ إليها الأدباء للتعبير عما يحول في نفسه هو ، أو في نفس إحدى شخصياته . ويمكن القول « باطمئنان شديد ، إن كثيراً من أجل النماذج الشعرية في أدب الأمم في عصورها المختلفة قد اشتملت على هذه الوسيلة ، ووظفتها لإبراز الأفكار التي أراد الشاعر تضمينها تلك النماذج »^(٦٩) .

وقصائد حاوي ، خصوصاً قصائده الطويلة ، حافلة بهذا النمط من الأسلوب . ومنذ القصيدة الأولى « البحار والدرويش »^(٧٠) في ديوان الشاعر الأول « نهر الرماد » ، يلجأ الشاعر إلى هذه الوسيلة الفنية . والقصيدة هذه يمكن تقسيمها إلى دورتين رئيسيتين : الدورة الأولى تتخذ صيغة الحديث عن الدرويش بلسان طرف ثان ، بحيث يشكل الدرويش مرجع ضمير الغائب المفرد فيها :

- بعد أن عال دوار البحر
- بعد أن راوغة الريح
- في أحصائه الحرى . . .
- شرشت رجلاه في الوحل العتيق

وتستمر هذه الدورة حتى السطر الثلاثين في القصيدة . وفي

يشتبه الموت القهاب

• أعطى [إبليس] قلباً لا يطوق

أن يرى جسمي سجيناً في الزوايا

• أعطى إبليس قلباً لا يهاب

جبلًا يغمره هول المهاوى

• أعطى إبليس قلباً

لا تشبه الظنون

• أعطى إبليس قلباً

لا تشبه الظنون

• أعطى إبليس قلباً يتعري

من ظلام لامع يطفو على وهج السراب

• أعطى إبليس قلباً

يشتبه الموت القهاب

إن الانسجام بين عنوان القصيدة ومضمونها ، وما اشتملت عليه من تكرار ، أمر لا ينفى عن القارئ . ففي الصلاة يتوجه المرء إلى الخالق بمجموعة من التوسلات والمطالب يتضمنها كلامه الموجه إلى الخالق . كذلك تشتمل هذه التوسلات على كثير من التكرار للتأكيد ، أو الأجزاء منها . ومضمون القصيدة ابتهاج من الشاعر يتضمن مجموعة من التوسلات . وإذا كان الشاعر يتوجه بهذه التوسلات إلى إبليس فمراد ذلك إلى أن طبيعتها أو مضمونها ، كما توضح الأمثلة ، يتطلب أن يكون المتوجه إليه إبليس ، وليس غيره .

والنمط الأخير من التكرار الذي استخدمه حاوي هو تكرار الجملة الشعرية الكاملة ، التي تشتمل على عدة جمل نحوية ، وتمتد إلى عدة أسطر . وقد جاء هذا النمط من التكرار في قصيدة « لعازر عام ١٩٦٢ »^(٧١) ، حيث تكررت الجملة الشعرية التالية أربع مرات في القصيدة^(٧٢) .

كنت أسترجم هنيهة

وفي صبي حار امرأة

أنت ، تعزّت لغريب

ولماذا عاد من حضرة

ميتا كتيب

غير فرق

ينزف الكبريت مسود اللهب

وتشكل الجملة الشعرية هذه أحد محورين رئيسيين قامت عليهما القصيدة :

بخير انبعائه ، تلك الفرحة التي عبرت عنها في الدورة الخامسة حين أخذت تحدث جارتها المتخيلة بفرح أنثرى طفولى :

جارى يا جارى
لا تسألنى كيف عاد
عاد لي من غربة الموت الحبيب
حجير الدار يغنى
وتغنى عبيات الدار والحمر
تغنى في الجرار
وستار الحزن يخضر
ويخضر الجدار
عند باب الدار ينمو الغار ، تلثم الطيوب
عاد لي من غربة الموت الحبيب
زنده من بهيسان حول محصرى
زنده يزور نبض الوردة الحمراء بمهرى
بعد أن رمد في ليل الحداد .

هذا الحلم الجميل الذى راودها عند عودة الزوج يأخذ في التلاشى ، وهى تقترب منه ، تتمرى له ، تغريه ، تسترحم هينيه ، وهو يقابل كل ذلك ببرودة الأموات .

وأمام هذا الإخفاق ، تحاول الانتقام لكبرياء الأنثى فيها ، فتحاول إغراء الناصرى ، ليقوم بالدور الذى أخفق لعازر في القيام به ، تخفق في ذلك أيضا ، فتستسلم مراراً في نومها لغريب بربرى من فرسان المغول . لكن ذلك لا يحقق لها رغبة الأنثى الفعلية . وأمام هذا الخذلان المتواصل تتجه هى كذلك إلى طلب الموت الأبدى ، ويصبح كل ما فيها من حواس يصرخ طالبا هذه النهاية :

الحواس الخمس فوهات مجامر
تشتهى طعم الدواهي والخراب

وهكذا فإن عرض التجربة في القصيدة ، وتطور هذه التجربة ، والنهاية التى آلت إليها ، كل ذلك تم عن طريق المونولوج الذى جاء هل لسان الزوج في الجزء الأصغر من القصيدة ، وهل لسان الزوجة في الجزء الأكبر منها .

خاتمة :

قسم القرطاجنى الناس بحسب أحوالهم النفسية وما همرون فيه من تقلب أحوال وتصاريق دهور إلى ثلاثة أصناف :

[١] صنف عظمت لذاته ، وقلت آلامه ، حتى كأنه لا يشعر بها .

[٢] وصنف عظمت آلامه ، وقلت لذاته ، حتى كأنه لا يشعر بها .

[٣] وصنف ثالث تكافأت لذاته وآلامه .

وتبعاً لهذا التقسيم ، ذهب القرطاجنى إلى أن الأقاويل الشعرية التى تصدر عن هذه الأصناف منقسمة إلى أنماط متعددة ، جعلها هل اسحر التالى :

١ - أقوال مفرحة . ٢ - أقوال شاجية . ٣ - أقوال

السطرين ٣١ و ٣٢ تأتى الجملة الطليبة التالية موجهة إلى الدرويش الذى تم الإخبار عنه في الدورة الأولى :

— هات خبر عن كتوز سقرت
هينيك في الغيب العميق

ومن ثم يأخذ الدرويش الذى خاب أمله في العلم الذى انتهى إلى اليأس من العلم في هذا العصر ، كما توضح القصيدة ، في حديث داخل مع ذاته ، ليكشف لنا في النهاية أن تصوفه الذى ظن مدة أنه بديل مناسب للعلم للوصول إلى المعرفة قاصر أيضا قصور العلم . وتستمر هذه الدورة حتى نهاية القصيدة .

وفي قصيدة « جحيم بارد »^(٧١) يمتد المونولوج مشكلاً القصيدة كاملة من بدايتها إلى نهايتها . وما نخرج به من حديث المرأة لذاتها أن حياتها تنقسم إلى مرحلتين : المرحلة الأولى كانت فيها فتاة ليل تصاد وتصاد :

وطواف بزوايا الليل
بالخانات من باب لباب

أما في المرحلة الثانية فقد تخلصت من حياة الليل ، بعد أن وفر لها أحدهم المأوى ، وكساها وأطعمها ، ووفر لها الدفء . لكن تعاستها لم تنته . وإذا كان شقاؤها في المرحلة الأولى قد أنهكها وهذقواها ، فإن شقاءها في المرحلة الثانية كان أقسى وأكثر فجعة . ولهذا السبب يكثر التمنى في حوارها الذاتى :

- * ليتنى ما زلت في الشارع أصطاد الذهب
- * ليت ما لى من رحلة الشارع . . .
- * ليت ما سلفى ثوباً وقوت
- * ليت هذا البارد المشلول يحمى أو يموت
- * ليت . . يا ليت ما سلفى دفئاً وقوت

وكما ذكرنا قبل قليل ، فإنه قلما تخلو قصيدة من قصائد حاوى من استغلال هذه الوسيلة الدرامية ؛ وهذا ما يجعل استعراضها جميعها عملية لا تنسح لها هذه الدراسة ، وربما تكون قصيدة « لعازر عام ١٩٦٢ » مثالا بارزاً يستحق وقفة خاصة . وتبدأ القصيدة بتكلم يمثّل أمامه حفار القبور ، فيخاطبه طالبا منه أن يعمق حفرة دفنه لتصل إلى قاع لا قرار له :

حق الحفرة يا حفار

صمقها لقاع لا قرار

يرمى خلف مدار الشمس

وهذا المتكلم هو لعازر نفسه ، الذى أحياه المسيح بعد أيام من موته . أما سبب هذا الطلب فتوضحه الدورات الأولى والثانية والثالثة في القصيدة ، حيث إنه لم تكن لديه رغبة في العودة إلى الحياة .

ومن الدورة الرابعة و زوجة لعازر بعد أسابيع من بعثه ، حتى نهاية القصيدة يصبح المتكلم زوجة لعازر ؛ فهى تتحدث نفسها تارة ، وتحدث جارة لها تارة أخرى ، ملقية الضوء من خلال ذلك على مأساتها . لقد فوجئت كما سبق وذكرنا بأن عودة الزوج إلى الحياة كانت عودة مشوهة . لذلك سرهان ما ذوت الفرحة التى ضمرتها حين علمت

٢ - لم يقف لخط الأقوال لدى حاوي عند حدود الأقوال الشاجية ، بل تعدى ذلك إلى دائرة الأقوال المفجعة التي تصل إلى قمة عذاب النفس وشقاؤها ، وهي رهينة استبداد موت عنيد ، تنزل فيه النار والكبريت لتمحق الإنسان ، وتدفعه « خلف مدار الشمس » ، وبذلك يهزم كل بريق أمل في رؤيا الولادة والانبعث الذي هو قرين الفرح ، أمام ركاب الموت والجذب والحريق . ومن هنا فإن محاولات الشاعر في جعل عالم الفرح / الحبيب والحياة يقف على أقدامه أمام عالم الفجعة / الجذب والموت ، تبوء كلها بالإخفاق . وعليه ، يصبح خطاب الشاعر للعازر في مقدمة القصيدة ، التي سبق أن أشرنا إليها أكثر من مرة ، من الأهمية ما يخصص تهريرة الشاعر الكلية ، واقتصار الفجعة على الفرح ، لا في عالمه الشرعي لحسب ، بل في عالمه الشخصي . ألم يخاطب الشاعر لعازر ، قبل سنوات وسنوات من إنهاء حياته بنفسه :

« ثم راحت ملاحك تكون ذاهبا في ذاتي ... ويوم
تم تكوينك ، يوم طلعت من بخار الرحم ودخان
المصهر ، كنت لعمري وجعا ورعبا ، حاولت أن
أهدمك وأبنيك ، وكانت مرارات عانيت طويلا قبل
أن أنتهي عن رغبتي في أن تكون أبهى طلعة ،
وأصلب إيمانا ، وأجل مصيرا . وماذا ؟ لئن كنت
وجه المناضل الذي انهار في الأمس ، لأنت الوجه
الغالب على واقع جهل ، بل واقع أجهال يتل فيها
القوى الخيرة بالمحال ، فيتحول إلى نقبسه ،
ويتقمص « الحفسر » طبيعة « التنين » الجلاء
والفاسق ... وهكذا ، ولها يشبه الحدس ، المحمد
الحاضر بكل زمان ، والواقع بالأسطورة ، فاكتملت
اسما ، وكان الاسم جوهر كيانك : لعازر ، الحياة ،
والموت في الحياة » (٧٤) .

مفجعة . ٤ - أقوال مؤتلفة من سارة وشاجية . ٥ - أقوال
مؤتلفة من سارة ومفجعة . ٦ - أقوال مؤتلفة من شاجية
ومفجعة . ٧ - أقوال مؤتلفة من مفرحة وشاجية ومفجعة (٧٢) .

وما يعنينا في الحقيقة من هذا التقسيم الذي يتسم بسمة رياضية ،
خصوصاً في الأنماط الأربعة الأخيرة ، هو انتباه هذا الناقد القصد إلى
الفرق بين ما « يمكن أن يسمى أقوالاً شاجية واختلافها عن الأقوال
المفجعة . . . فيما يدخل ضمن الأقوال الشاجية ما يتعلق بالأم بعد
اللقاء ، أو الجور بعد العدل ، أو التشكي من جور الزمان وخون
الاخوان . . . إلخ . وما يدخل ضمن الأقوال المفجعة ما « يذكر فيها
الإنسان ما يلحق بالعالم من الغير والفساد ، ومآل بني الدنيا إلى
ذلك » (٧٣) .

وبالنظر إلى شعر خليل حاوي من خلال هذا المنظار ، وكما بينت
حقول الألفاظ التي خصصناها بالذكر ، بالإضافة إلى ما جاء في نقاشنا
لبعض الظواهر في الجملة عند الشاعر ، تبرز لنا ملاحظتان ، نعتقد
أنهما على جانب كبير من الأهمية ، وإنهما يلقيان الضوء على رحلة
الشاعر بين دروب الفرح والفجعة :

١ - إن عالم الفرح عند حاوي يتمثل في بريق الأمل الذي كان
ينبعث في نفى الشاعر بين أونة وأخرى . لكن هذا العالم لم يستطع أن
يتعدى حدود الأمل ، بمعنى أنه لم يستطع أن يفرض نفسه بوصفه واقعاً
من حول الشاعر . وفي الوقت نفسه فإن عالم الفرح هذا بقي لا يشكل
إلا بقعة صغيرة في خريطة عالم الشاعر الكلية .

وفي المقابل فإن العالم الحقيقي من حول الشاعر هو عالم الرعب
والموت والفجعة ، بكل ما فيه من ألوان قاتمة ، وحيوانات وطيور
وحشرات فتاكة . وقبور وأكفان ، وحى ورموز شر ، وشهوة جسد ،
لا تبقى لشهوة الروح مكاناً .

الهوامش :

(١) انظر

Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics ,
Enlarged Ed., MacMillan Press Ltd., London, 1975, p. 630.

وكذلك :

Wordsworth and Coleridge: Lyrical Ballads, edited by:
R. L. Brett and A. R. Jones, Methuen, London and New York, ed.
1961, pp. 241-272, 314-318.

Princeton Encyclopedia. P. 360.

(٢)

(٣) المرجع السابق نفسه .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ٦٣٢ .

Owen Barfield: Poetic Diction, Faber and Faber, London,
1952, p. 96.

(٥)

Rene Wellek and Austin Warren: Theory of Literature,
Penguin Books, London, print 1982, p. 174.

(٦)

Barfield, Poetic Diction, p. 96.

(٧)

Princeton Encyclopedia..., p. 633.

(٨)

(٩) عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، دار العودة ودار الثقافة ،
بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٢ ، ص : ١٨٢ .

(١٠) إليزابيث دور : الشعر ، كيف نلهمه ونقولونه ، ترجمة محمد إبراهيم
الشوش ، مطبوعات مكتبة منيرة ، بيروت ، ١٩٦١ ، ص : ٨٤ -
٨٥ .

(١١) جميل صلي الزهاوي : ديوان الزهاوي ، دار العودة ، بيروت ، ط ٢ ،
١٩٧٩ م ، الجزء الأول ، ص : ١٨ .

(١٢) ١٢٩/٣

(١٣) ٥٩/٣

(١٤) ٧٨/٣

(١٥) ١٢٩/٣

(١٦) ٤٨/٢

- (١٧) ١٢٣/١ .
- (١٨) كمال خيربك : حركة الحدالة في الشعر العربي المعاصر ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٦ ، ص : ١٣٧ .
- (١٩) حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه ، دار المأمون للتراث ، دمشق ، ط ١ ، ١٩٧٨ م ، ٢١٧ .
- (٢٠) ربما يكون غير مثال على شيوعها في الرواية المعاصرة ، رواية حرس الزين ، ورواية موسم الهجرة الى الشمال للطبيب صالح .
- (٢١) من قصيدة : بطير الحمام ، مجلة (الكرمل) ، العدد ١١/١٩٨٤ ، ص : ٤٦ .
- (٢٢) ٣٤٢/١ .
- (٢٣) ١٣٤/٣ .
- (٢٤) ٩٧/١ .
- (٢٥) ١٦٣/١ .
- (٢٦) ١٠٥/٢ .
- (٢٧) ٣٠٥/١ .
- (٢٨) ٢٤٦/١ .
- (٢٩) ٣٣٤/١ .
- (٣٠) انظر مقدمة القصيدة ٣٠٩/١ - ٣١١ .
- (٣١) انظر : عفاف بوضون : التطور في شعر خليل حاوي من «هر الرماح» الى «النأي والريح» ، ديوان خليل حاوي ، ص ٣٧٣ - ٣٨٤ .
- أنطون غطاس كرم : «الواقع رؤيا والرؤيا واقع» المرجع نفسه ، ص : ٣٦٥ - ٣٧٢ .
- أحمد كمال زكي : الأساطير ، دراسة حضارية مقارنة ، دار العودة ، بيروت ط ٢ ، ١٩٧٩ ، ص : ٢٣٣ - ٢٣٦ .
- إيليا حاوي : «قراءة في شعر خليل حاوي» ، الفكر العربي المعاصر ، عند ٢٦ ، ١٩٨٣ ، ص : ٢٩ - ٤٠ .
- (٣٢) لتزيد حول هذا الموضوع ، انظر : حسين مروّة ، دراسات نقدية في ضوء المنهج الناقص ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨٦ ، ص : ١٢٠ - ١٤٤ .
- (٣٣) انظر للدارس : أمّاط من الغموض في الشعر العربي الحر ، منشورات جامعة السرموك ، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا ، ١٩٨٧ ، ص : ٣٣ - ٣٥ .
- (٣٤) Princeton Encyclopedia..., p. 833.
- (٣٥) ٩٢/١ .
- (٣٦) Bergen Evans: Dictionary of Mythology, Franklin Watts, London-New York, 1977, p. 204.
- وانظر أيضا :
New Larousse Encyclopedia of Mythology, Hamlyn, London, 1978 (Phoenix).
- (٣٧) ١٤٩/٣ .
- (٣٨) ١١٩/١ .
- (٣٩) Dictionary of Mythology, p. 211.
- (٤٠) ٣٠٠/١ .
- (٤١) ديوان عبد الوهاب البياتي ، مجلد ٢ ، دار العودة ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٧٩ ، ص ٣٢١ .
- (٤٢) ديوان بدر شاكر السياب ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ ، ص : ٣٥٦ - ٣٥٧ .
- (٤٣) المرجع نفسه ، ص : ٣٥٦ حاشية رقم ١ .
- (٤٤) المرجع نفسه ، ص : ٣٥٥ .
- (٤٥) الحسن بن بشر الأمدى : الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، تحقيق أحمد صقر ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦١ ، ص : ٢٩٧ .
- (٤٦) إحسان عباس : تاريخ النقد الأمازيغ عند العرب ، دار الثقافة ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨١ ، ص : ٤٢٠ .
- (٤٧) الشعر العربي المعاصر : دار العودة ، دار الثقافة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٢ ، ص : ١٧٤ .
- (٤٨) زمن الشعر : دار العودة ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨٣ ، ص : ١٢٨ - ١٣٣ ، ١٦٢ - ١٦٦ ، ٢٥٨ - ٢٦٧ .
- (٤٩) أدونيس : الأعمال الشعرية الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، ط ٤ ، ١٩٨٥ ، مجلد ١ ، ص : ٤٣٦ .
- (٥٠) خليل حاوي : ٢٢٨/١ .
- (٥١) خليل حاوي : ٣٣٤/١ - ٣٣٦ .
- (٥٢) أبو الحسن ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجليل ، بيروت ، د . ت . ج ٢ ، ص : ٧٤ .
- (٥٣) انظر : Modern Arabic Poetry (1800-1970), Leiden, E. J. Brill, 1976, pp. 227-246.
- (٥٤) إلياس مخوري : دراسات في نقد الشعر ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨٦ ، ص : ٥١ .
- (٥٥) Princeton Encyclopedia..., p. 699.
- (٥٦) المرجع نفسه .
- (٥٧) ١٥ - ٧/٢ .
- (٥٨) ١٣٥ - ٩١/٢ .
- (٥٩) إليزابيث دور ، الشعر كيف نفهمه وتذوقه ، ص : ٩٨ .
- (٦٠) ٢٠ - ٩/١ .
- (٦١) انظر اتصايد : ونعل السكرى ، والكهف ، ودهوى لذيذ ، وعودة إلى سدوم ، والجسر ، والنأي والريح ، والسندباد في رحلته الثامنة .
- (٦٢) ٩٩ - ٨٥/١ .
- (٦٣) ٣٢ - ٢٥/٣ .
- (٦٤) ٣٦١ - ٣٠٧/١ .
- (٦٥) تكررت في الصفحات ٣٢٣ ، ٣٢٦ - ٣٢٧ ، ٣٣١ ، ٣٦١ .
- (٦٦) الشعر العربي المعاصر ، ص : ٢٩٣ .
- (٦٧) S. Moreh, Modern Arabic Poetry.
- (٦٨) Princeton Encyclopedia..., p. 529.
- (٦٩) المرجع نفسه .
- (٧٠) ١٩ - ٩/١ .
- (٧١) ٤٨ - ٤٤/١ .
- (٧٢) حازم القرطاجني : منهاج البلفاء وصراج الأدباء ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخروجة ، ط ٢ ، دار العرب الاسلامي ، بيروت ، ١٩٨١ ، ص : ٣٥٦ .
- (٧٣) المرجع نفسه .
- (٧٤) ٣١١ - ٣٠٩/١ .

المراجع :

- أدونيس (علي أحمد سعيد) : زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨٣ م .
- الأعمال الشعرية الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، ط ٤ ، ١٩٨٥ م ، (مجلد ١) .
- إسماعيل (عز الدين) : الشعر العربي المعاصر : فضايه وظلّ مره نسبية ، دار العودة ودار الثقافة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٢ م .
- الأمدى (أبو القاسم الحسن بن بشر) : الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، تحقيق أحمد صقر ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦١ م .

- سليمان (خالد) : أبحاث من الغموض في الشعر العربي الحر ، منشورات جامعة اليرموك ، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا ، ١٩٨٧ م .
- السياب (بدر شاكر) : ديوان بدر شاكر السياب ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ م .
- عباس (إحسان) : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، دار الثقافة ، بيروت ط ٣ ، ١٩٨١ م .
- الفكر العربي المعاصر (مجلة) ، عدد ٢٦ / ١٩٨٣ م .
- القرطاجي (حازم) : مناهج البلاغة وسراج الأدباء ، تقديم وتحقيق همد الحبيب بن الحويجة ، ط ٧ ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ١٩٨١ .
- الفيرواني (أبراهيم بن رشيق) : العملة في محاسن الشعر وآنابه ونقده ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجبل ، بيروت ، ط ٥ . ت .
- الفكر قبل (مجلة) عدد ١١ / ١٩٨٤ .
- مروة (حسين) : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨٦ .
- Moreh (Samuel): Modern Arabic Poetry 1900 - 1970, Leiden, E.J.Brill, 1976.
- New Larousse Encyclopedia of Mythology. Hamlyn, London, 1978.
- Welisk (Rene) and Austin Warren: Theory of Literature, Penguin Books, London, Print 1982.
- Wordsworth and Coleridge: Lyrical Ballads: edited by: R. L. Brett and A. R. Jones, Methuen, London and New York, 1981.

- Evans (Bergen) : Dictionary of Mythology , Franklin Watts , London - New York , 1977.
- Barfield (Owen): Poetic Diction, Faber and Faber, London, ed., 1952.
- Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Enlarged Ed., The MacMillan Press Ltd., London, 1975.
- البيهقي (عبد الوهاب) : ديوان البيهقي ، دار العودة ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٧٩ ، (مجلد ٢) .
- حاوي (خليل) : ديوان خليل حاوي ، دار العودة ، بيروت .
- =: الزاهد الجريح ، دار العودة ، بيروت ، ١
- =: من جحيم الكوميديا ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩ م .
- حاوي (إلياس) : دراسات في نقد الشعر ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨٦ م .
- خيربك (كمال) : حركة الخدائ في الشعر العربي المعاصر ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٦ م .
- درو (إليزابيث) : الشعر ، كيف يفهمه وتطويعه ، ترجمة . محمد إبراهيم الشوش ، منشورات مكتبة ميمية ، بيروت ، ١٩٦١ م .
- زكي (أحمد كمال) : الأساطير ، دراسة حضارية مقارنة ، دار العودة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٩ م .
- الزهاوي (جميل صدقي) : ديوان الزهاوي ، دار العودة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٩ م .
- ساهي (أحمد بسام) : حركة الشعر الحديث سورية من خلال أعلامه ، دار المأمون للتراث ، دمشق ، ط ١ ، ١٩٧٨ م .

طراز التوشيح بين الانحراف والتناص

صلاح فضل

١ - مدائن التوشيح :

جاء في رسالة إسماعيل بن محمد الشنقدي في فضل الأندلس :
وأما إشبيلية فمن محاسنها اعتدال الهواء ، وحسن المباني ، وتزيين
الخارج والداخل ، وتمكن التمسك ، حتى إن العامة تقول : لو طلب
نبن الطبر في إشبيلية وجد . ونهرها الأعظم الذي يصعد المد فيه اثنين
وسبعين ميلا ثم يحسر ، وفيه يقول ابن سَفر : -

شق النسيم عليه جيب قميصه
فانساب من شطيه يطلب ثاراً
فتضاحكت ورق الحمام بدوحها
مُرّاً فضم من الحياء إزاره

وزيادته على الأنهار كون ضفتيه مطرزين بالمتنازه والبساتين والكروم
والأنسام ، متصل ذلك اتصالاً لا يوجد على غيره .

وقد سعد هذا الوادي بكونه لا يغلو من مسرة ، وأن جميع أدوات
الطرب وشرب الخمر فيه غير منكر ، لا ناه عن ذلك ولا منتقد ، ما لم
يؤد السكر إلى شر وعريضة . وقد رام من وليها من الولاة المظهرين
للدن قطع ذلك فلم يستطيعوا إزالته . وأهله أخف الناس أرواحاً ،
وأطعمهم نوادر ، وأحلمهم لمزاح بأقبح ما يكون من السب ، قد مَرَنُوا
على ذلك ، فصار لهم ديدناً ، حتى صار عندهم من لا يتبدل فيه
ولا يتلاعفون ثقيلًا . وقد سمعت عن شرف إشبيلية - وهي غابة
غناء على مشارفها - فذكرها أحد الوشاحين فقال : -

إشبيلية	عروس
وبملها	صبا
وتاجها	الشرف
وسلكها	الواد ^(١)

في مثل هذه المدينة الموشحة ، بخواصها المادية والمعنوية ، بنيتها
الطبيعية ونزقها الأخلاقي ، ولدت الموشحة الأندلسية . ولن يكون
من قبيل الصدفة أن نجد تراسلاً شائعاً بين جماليات المكان وملامح
الإنتاج الفني الذي تخمر في حضنه وتشرب روحه ، وتشكل بطابعه ،
ومع أننا سنضرب صفحاً عن المنظور التاريخي المتشعب في قراءة صرب
من ثبات هذا الخنس الأدب الفذ ، إشاراً لمقاربة نفسه الشنقدي الفريد .
التي تأسس عن بعد آلاف الأميال في مصر على يد ابن سناء المدني في
شعر « دار الطرب » ، إلا أننا سنجد تطابقاً مدهشاً بين جملة الملامح
الاسلوبية البارزة للموشحة ، وهذه الصورة الطريفة للمدينة المفترزة
للعب ، كأنها في بنيتها « تجريد موقعي » ، كما يقول أصحاب
النظرية المعاصرة التي ترمي إلى الربط بين البيولوجيا واللغة عن أساس
التشكل الهندسي .

وأول ما يدهشنا في الموشحة هو انحرافها الحاد عن نموذج القصيدة
المشرقية وخروجها عن إطاره ، وهو انحراف أندلسي في صميمه ،
أدت إليه ضرورات الزمان والمكان ، ونجلى في ثلاثة مستويات
متراكبة : موسيقية ولغوية وأخلاقية . ومن ثم فإن الجهد الشنقدي
الضائع الذي يتكلفه بعض الباحثين ، للمباعدة بين الصلة الأندلسية
والموشحات ، بإرجاعها إلى أنماط المسطحات والمخمسات المشرقية
يغيب عنه الوهم بشبكة العلاقات النصية والتاريخية معا . وكان ابن
سناء الملك صريحاً وقاطعاً في تحديد هذه النسبة في أول سطر في كتابه :
« وبعد ، فإن الموشحات مما ترك الأول للآخر ، وسبق بها المتأخر
المتقدم ، وأجلب بها أهل المغرب على أهل المشرق ، وغادر بها
الشعراء من متمدن »^(٢) . وقد وضع ابن بسام من قبله في الذخيرة هذه
النسبة قائلاً : « وكانت صنعة التوشيح التي نبع أهل الأندلس
طريقتها ، ووضعوا حقيقتها ، غير مرقومة البرد ، ولا منظومة
العقود ، فأقام عبادة بن ماء الساء منادها ، وقوم ميلها وسادها ؛
فكانها لم تسمع بالأندلس إلا منه ، ولا أخذت إلا عنه »^(٣) .

هي معالم ماثرة للموشحة ، لو عدل عنها وقوم انحرافها هاد إلى جنس الشعر المقصد وأنتج موشحاً شعرياً مرفولاً . وهذا ما لم يستوجبه بعض الباحثين حتى الآن ، ممن يصرون على قص زوائد الموشحات وتطويعها القسرى لعروض الخليل ، وإخاد ثورتها الموسيقية . يقول ناقدنا في « دار الطراز » : « والموشحات تنقسم قسمين : الأول ما جاء على أوزان أشعار العرب ، والثاني ما لا وزن له فيها ولا إلمام له بها ، والذي حل أوزان الأشعار ينقسم قسمين : أحدهما ما لا يتخلل أفعاله وأبياته كلمة تخرج به تلك الفقرة عن الوزن الشعري ، وما كان من الموشحات حل هذا النسيج - أي مطابق لأوزان الشعر - فهو المرفول المخدول ، وهو بالخمس أشبه منه بالموشحات ، ولا يفعله إلا الضعفاء من الشعراء ، ومن أراد أن يتشبه بما لا يعرف ، ويشيع بما لا يملك . والقسم الآخر ما تحللت أفعاله وأبياته كلمة أو حركة ملتزمة تخرجه عن أن يكون شعراً صرفاً وقريباً محضاً ، فمثال الكلمة قول ابن بقي : -

صبرت والصبر شيمة العال * ولم أقل للمطيل هجران * معدن كفاف .

فهذا من المنسرح ، وأخرجه منه قوله : معدن كفاف . ومثال الحركة هو أن تجعل حل قافية في وزن ، ويتكلف شاعرهما أن يعيد تلك الحركة بعينها وقافيتها كقوله : -

يا ويح الصب إلى البرق * له نظر * ولي البكاء مع الورق * له وطر .

والقسم الثاني من الموشحات هو ما لا مدخل لشيء منه في أوزان العرب ، وهذا القسم منها هو الكثير ، والجمل الغفير ، والعدد الذي لا ينحصر ، والشارد الذي لا ينضبط .

وابن بسام يصف أوزان الموشحات بأنها « أوزان كثر استعمال أهل الأندلس لها في الغزل والنسيب ، تشق على سماعها مصونات الجيوب بل القلوب ، غير أن أكثرها حل الأعراس المهمة غير المستعملة » ، ثم يعقب قائلاً : « وأوزان هذه الموشحات خارجة عن غرض هذا الديوان ، إذ أكثرها حل غير أعراس أشعار العرب » . ولهذا لا يورد شيئاً من الموشحات في موسوعته الأدبية الأندلسية الكبرى .

ومنع اعتماد الموشحة على التفعيلة بدلاً من البيت ، إلا أنها تركز على فكرة التنضيد المتساوي المتوازي ، فتبتدع نسقاً مرتباً وتحافظ عليه . وهي وإن كانت تخل بأطوال السطور الشعرية - مثل الشعر الحر - إلا أنها تعتمد على تكرار النمط الذي تتخذه وتلتزم به ، بالإضافة لتكرار القافية المتنوعة ، ولها في اختلاف الأطوال عدة أنماط ، أوضحها المردوس والمذيل والمجنح . ومثال المردوس :

أقم حلري * فقد آن أن أمكف
حل حمر * يطوف بها أوطف
كسا ندرى * همهم الحشنى تحطف
إذا ماساد * في غمضرة الأبراد
رأيت الأس * بأوراقه قد ماس

ونقرأ خبراً يورده ابن سعيد في « المختطف » يقول : « سمعت الأهل البطلوسى ، يقول إنه سمع ابن زهر يقول : ما حسدت وشاحاً حل قوله إلا ابن بقي حين وقع له : -

أما نرى أحمد * في مجده الصالى * لا يلحق
أطلمه المغرب * فأرنا مثله * يامشرق^(٩)

وأحسب أن ابن زهر ، وهو الشواح المتفنن ، قد باح في هذا الاعتراف بسر حسده لابن بقي ، لا لأنه قد أبدع في مدح أحد هذا بما لا نظير له ، بل لأنه قد هرب عن مكتون سريره بتحدى المغرب للمشرق بهذا اللون من التوشيح ، وكأن المدح قد أصبح هو الوطن ، ومدح ابن بقي هي فن التوشيح .

وإذا ألقينا نظرة شاملة على تراث الموشحات ، المائل في دواوين الشعراء ومجموعات الشواحين ، مما سجل كتابة وبقيت مخطوطاته ، نجد ، طبقاً لأولى مجموعة حتى الآن ، وهي « ديوان الموشحات الأندلسية »^(١٠) ، - الذي قام بجمعه وتصنيفه الدكتور سيد غازي - نجد أن عدد هذه الموشحات المحفوظة يصل إلى ٤٤٧ موشحة ، لسبعين وشاحاً ، تتوزع بين العصور الأدبية على الوجه التالي : -

العصر	عدد الموشحات	الشواحين
العصر الأموي	٢	١
عصر الطوائف	٧٨	١٣
عصر المرابطون	١٠٧	١٥
عصر الموحدين	١٥٧	٣٠
العصر الغرناطي	٥٥	١١
عصر مجهول	٤٨	-

وفي مقابل هذا نجد بياناً إحصائياً آخر بعدد الشواحين من أندلسيين ومشاركة ، ممن أوردتهم الصنفى في « توشيح التوشيح »^(١١) يصل فيه أهل المغرب إلى ٣٢ وشاحاً ، وأهل الديار المصرية إلى ١٠ وشاحين ، والشام ٤ ، ومعنى هذا - من الناحية الكمية - أن عدد الشواحين المشاركة ، وكلهم متأخرون زمنياً ، أقل من نصف وشاحي الأندلس ، وكلهم كان يحتذى من قصد ملحن النموذج الأندلسي ، كما سنرى بالتفصيل عند الحديث عن مبدأ التناص الذي تقوم عليه بنية الموشحة ، ذلك النموذج الذي يمثل حداً فاصلاً يجعلها جنساً أدبياً مخالفاً للقصيدة ، لكنه جنس مهجن ، يضرب بجذوره في ثقافات عدة ، ويشيع حاجات إنسانية وجمالية لم تكن ماثلة في العصور الأولى للثقافة العربية ، وينسجم بقدر من الحرية الإبداعية التي كانت تعكس حرية المجتمع وازدهار حياته البشرية .

٢ - تنضيد البنية الموسيقية :

يمثل انحراف الموشحة الموسيقى في ثلاثة مبادئ : الاعتماد على التفعيلة بوصفها وحدة للوزن بدلاً من البحر ، ومزج البحور في الموشحة الواحدة ، وارتكاز الإيقاع على اللحن المصاحب على الوزن العروضي فحسب . وعندما نقرأ نص ابن سناء الملك عن هذه المبادئ نجد أنها ليست مجرد رخص من حق الشواح أن يفيد منها ، بل

ومثال المذيل :

ما حوى محاسن الدهر * إلا فـزال
مغرق الحدين من نهر * عم وعـزال
نسبة لنابيل النمر * وللـزال
لأننا أمواه للفخر * وللجـمال
وجهه وجه طليق * للضيوف مشرق
وبد تسطو على الأسد * لتضـرق

ومثال الممنوع :

سبحان ساريه * بدعا بلا مثل
كالطبي في السيه * والغصن في الشـكل
بعاذلى فيه * أسرفت في السـدل
دع الجدال * ما قادى حى * خلاف عيـن * ترمى نبال .

أما مزج البحور فهو أيضا من خواص البنية الموسيقية للموشحات ، ومظهر بارز من مظاهر كسرها للإطار العروضي للقصيد . يقول ابن سناء الملك : « وقسم أفعاله مخالفة لأوزان أبياته ، مخالفة تتبين لكل سامع ، ويظهر طعمها لكل ذائق ، كقول بعضهم :

الحب يـنيك لـذـة النـذل
واللوم فيه أحـل من القـبـل
لكل شـئ من الهوى سبـب
جـذ الهوى بـ وأصله السـلب
وأن لو كان * جـذ ينى * كان الإحسان * من الحسن .

فها أنت ترى مبانة الأفعال للأوزان في الأبيات مبانية ظاهرة ، ومخالفة بعضها لبعض مخالفة واضحة . وهذا القسم لا يحسر على عمله إلا الراسخون في العلم من أهل هذه الصناعة ، ومن استحق منهم على أهل عصره الإمامة ، فأما من كان طفيليا على هذه المائدة فإنه إذا سمع هذا الموشح ، ورأى مبانة أوزان أفعاله لأبياته ظن أن هذا جائز في كل موشح ، فعلم ما لا يجوز عمله ، وما لا يمشيه التلحين له ، وتظهر فضيخته فيه وقت غنائه .

وهنا نصل إلى المظهر الثالث لخواص بنية الموشح الموسيقية ، وهو الاتكاء الرئيس على التلحين ، حتى إنه هو الذى يجبر كسورها العروضية ، ويكمل مسافات الإيقاعية ، فإذا قرئت أبيات بعض هذه الموشحات بدون موسيقى بدت كأنها نثرية لا إيقاع يضبط أنغامها ولا وزن ينتظمها ، فإذا ما جرت على يد الملحن أضاف إليها من اللوازم الموسيقية والتكميلات اللحنية ما تصبح به ، وفي هذا يقول صاحب الطراز : « والموشحات تنقسم من جهة أخرى إلى قسمين : - لاحظ ولوهره بالتقسيمات الثنائية - قسم لأبياته وزن يدركه السمع ويعرفه الذوق ، . . . وقسم مضطرب الوزن ، مهمل النسخ ، مفكك النظم . . . وما كان من هذا النمط ، فما يعلم صالحه من فاسده ، وساله من مكسوره إلا يميزان التلحين ، فيجبر التلحين كسره ، ويشقى سقمه .

على أن هناك من الموشحات « ما يستقل التلحين به ، ولا يفتقر إلى

ما يعينه عليه ، وهو أكثرها » وهناك « ما لا يحتمله التلحين ، ولا يمشى به إلا بأن يتوكأ على لفظة لا معنى لها تكون دعامة للتلحين وعكازا للمعنى ، كقول ابن بلى : -

من طالب * ثار قتل ظننات الحدودج * فتانات الحبيج .

فإن التلحين لا يستقيم إلا بأن يقول « لا لا » بين الجزأين الجيمين من هذا القفل ، ومن ثم فإن ابن سناء الملك يرى أن عروض الموشحات يعتمد أساسا على التلحين الموسيقى ، ويعترف بأن هذا هو الذى حال بينه وبين محاولة القيام بدور الخليل بن أحمد في ضبط أنماط الموشحات الموسيقية ، فيقول : « وكنت أردت أن أقيم لها عروضاً يكون دفترها لحسابها ، وميزاناً لأوتادها وأسبابها ، فعز ذلك وأهوز لخروجها عن الحصر ، فما لها عروض إلا التلحين ، ولا ضرب إلا الضرب . . فبهذا يعرف الموزون من المكسور ، وأكثره مبنى على تأليف الأرض ، والغناء بها على غير الأرض مستعار ، وعلى سواء مجاز » .

ولعل هذا ما يعطى للموشح الموسيقى ميزة على غيره ، ويجعلنا ندرك سر النادرة التى تروى عن ابن باجة ، صاحب التلاحين المشهورة - كما يقول ابن سعيد - عندما ألقى على إحدى قينات ابن تغلبرت موشحة فيها :

جـرّ الذبل أثـمـا جرّ * وصل السكر منك بالسكر

فطرب المدوح ، ولما اختتمها بقوله الآن ، وطرق سمعه في التلحين :

عقد الله راية النصر * لأمر العلاء أب بكر

صاح وأطرباه ، وشق ثيابه ، وقال : ما أحسن ما بدأت به وما ختمت ، وحلف بالأيمان المغلظة أن لا يمشى في طريق إلى داره إلا على الذهب ، فخاف الحكيم ابن باجة سوء العاقبة ، فاحتال بأن جعل ذهباً في نعله ، ومشى عليه (٧) .

وأحسب أن التلحين لم يجبر في حالة هذه الموشحة كسرها العروض ، بل جبر كسرها الدلالي ، وجعلها ترقى من مجرد كلمات عادية مما جرت به عادة المدائح إلى أن تصبح بما تشق عليه « مصونات الجيوب » فيثالث منها الذهب النضار .

٣ - تداخل المستويات اللغوية :

يدور عمود الشعر في النقد العربى القديم على نظرية النقاء اللغوى ، على النحو الذى يتطلب قدراً عالياً من بكاارة اللغة ، وجزالة اللفظ ، وشرف المعنى ، والتثام النسيج ، بحيث تنتمى القصيدة إلى مستوى لغوى رفيع وفريد ، دون خلط أو تفاوت . وكلما أمنت القصيدة في صيغتها البدوية الأصلية اقترنت من المثالية المنشودة لدى النقاد والبلاغيين في جملتهم ، واكتسبت درجة عالية من النبل وانصاف .

وتأتى الموشحة ، لا لتخرج على هذا العمود الشعرى فحسب ، بل لتكسره وتتخذ مساراً مضاداً له ؛ فتبنى على تداخل المستويات

اللغوية وتجمع في نسجها بين ثلاثة خيوط ؛ الفصحى المعربة ؛
والعامية الملهونة ؛ والأعجمية الرومية . ويصبح هذا التداخل شرطاً
لا تتحقق بدونه ، ثم تستقر تقاليد الموشحة ، فيخصص الجزء الأخير
منها وهو الخرجة للمستويات العامية والأعجمية ، والخرجة هي الجزء
المهم في البنية - كما ستبين فيما بعد . ويظل التفاوت اللغوي هو
الخصيصة الشائكة والفارقة بين القصيدة والموشحة .

ويرى الدكتور عبد العزيز الأهواني أن تفاوت المستوى اللغوي بين
الموشحة والخرجة هو الذي كان يؤدي إلى إبراز جوانب الجمال
والانطلاق في التعبير ، وأن هذا لم يكن يتوافر في كل الأجزاء التي
تنتمي إلى المستوى العامي نفسه ، ولا في الفصائد بطبيعة الحال ، ثم
يقول : « ولكن خرجة عند ابن قزمان بلغت حداً من الروعة ودقة
الإحساس قل أن نجد لها إلا في النادر من أشعار الأسم وأغان
الشعوب ، وهي على لسان امرأة مستعارة فيها يرجح ، يقول :

كَمْ مِنْ شَبِيهَةٍ قُتِرُ * قَامَتْ تَفْشَى لَكَ
وَلَسْ تَحْدِثُ بَشَرُ * إِلَّا بِتَجْبِيلِكَ
وَأَنْ أَرَدْتَ السُّلُومَ * نَجَى لَفَى لَكَ
أَنَا نَكُنْ لَكَ شَفِيئُ * بِأَمِنْ بُلْ بِ
إِنْ حَفِضْتَ وَحْشِي الطَّرِيقُ * انْظُرْ لِمَعْيِي^(٨)

ويقول صفى الدين الحلبي ، في كتابه العاقل الخالي :

كان ابن خُرَّة ، الشاعر المغربي ، وهو من أكابر أشياخهم ، ينظم
الموشح والزجل والمزَّم ، أي المخلوط ؛ فيلحن في الموشح ، ويحرب
في الزجل ؛ تقصداً منه واستهتاراً ، ويقول إن القصد من الجميع
هدوية اللفظ وسهولة السبك . وكان ابن سناء الملك يحب عليه
ذلك ، فمن موشحاته المزمعة الموشحة الطنانة المشتهرة ، الموسومة
بالعروس ، التي نظمها عند عشقه ريملة ، أخت عبد المؤمن خليفة
الموحدين وملك الأندلس ، وقتله الملك بسببها لتوهمه من مطعنها
وما يليه اجتماعه بها ، والواقعة مشهورة . وكان حسن الصورة ،
جليل القدر ، ذا عشيرة ، وكانت هي أيضاً جليلة القدر ، جميلة
الخلق ، فصيحة اللسان ، تنظم فيه الأجزاء الرائقة الفاتكة ، ثم يذكر
نسباً من موشحة أولها :

من يصيد صيدا * فليكن كما يصيد * صيدى الغزالة * من
مرايح الأسدي^(٩) .

ويرى الأهواني أيضاً أن هذا الخلط في المستويات اللغوية لم يقتصر
على الخرجة فحسب ، بل إن الوشاح الأول ، الذي كان قريب العهد
بالأصل المشترك لكل من الخرجة والزجل ، وهو الأغنية العامية ، لم
يكن حريصاً في فنه على أن يتقن إنتاجه من العناصر العامية في جميع
مقطوعاته ، وأن موشح العروس الذي أضرب ابن سناء الملك عن
إيراده في كتابه ، لأن صاحبه لم يلتزم اللغة الفصيحة في مقطوعاته ؛ إذ
خلط الفصحى بالعامي في صلب الموشحة لا في خرجتها فحسب ، لم
يكن ظاهرة مفردة ، وقد اعتبرت شذوذاً وغروراً على الأصول في
المصور المتأخرة ، وإن كانت مألوفة في المصور الأولى
للتوشيح^(١٠) .

ومع أن هذا التداخل كان أوضح في الموشحات المسموعة ، قبل
مرحلة تسجيلها الكتابي ، التي تخضع فيها بمنطق الكتابة نفسها
لإجراءات التصويب اللغوي المكثف ، فإن نسبة الموشحات ذات
الخرجة العامية والأعجمية تظل مرتفعة في مجموعة ديوان الموشحات
التي عرضنا لها من قبل ، فمن بين ٤٤٧ موشحة تصل الموشحات
ذات الخرجة العامية والأعجمية إلى قرابة مائتين ، وهذا ما يمد دليلاً
يتنا على مدى شيوع هذا التداخل ، واستمرار معالجه عبر الثقافة
التقوية المكتوبة ؛ الأمر الذي جعل عالماً متمكناً مثل الدكتور إحسان
عباس يقول :

« إن الموشح هو أول ثورة حققها الشعر العربي في إثارة الإيقاع
الخفيف ، الذي يقرب الشقة بين الشعر والنثر ، فأضف من أجل
ذلك العلاقات الإعرابية كثيراً ، ذلك أننا نقول حقاً إن الموشح
معرب ، ولكن الإسكان بالوقف في التجزئات القصيرة ، واختيار
الألفاظ التي لا تظهر حركات الإعراب في أواخرها ، أمران يجعلان
العلاقات الإعرابية ضعيفة ، ويحيلان الموشح إلى مستوى قريب من
مستوى الكلام الدارج »^(١١) .

أما ثروة الموشح ، نتيجة لهذا الخلط في المستويات اللغوية ، فلنا
حود إليها مرة أخرى عند الحديث عن تعدد الأصوات والحوارية في
النقاص ، وسنجد أنها ليست ثروة الكلام الدارج كما توهم الدكتور
إحسان ، ولكنها لون من الشعرية يخالف لما نعهده القصيدة من
شعرية المستوى اللغوي الواحد ، وحسبنا الآن أن نتأمل دلالة هذا
الانحراف اللغوي عن عمود الشعر العربي ؛ وهي دلالة حريضة
تجزئها منها بملحين : أحدها يتصل بطبيعة تطور الأجناس الأدبية
الشعرية في اللغة العربية ؛ والآخر يتعلق باستجابة هذا التطور
للمتغيرات التاريخية ولأبنية الوعي الاجتماعي ، وقد فطن ابن
خلدون إلى الملمح الأول عندما جعل الزجل استعمالاً وتفاعلاً سهوياً
الموشح وحامية بعض أجزائه ؛ فقال : « ولما شاع فن التوشيح في أهل
الأندلس ، وأخذ به الجمهور لسهولة ، وتتمنى كلامه ، وترصيع
أجزائه ، نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله ، ونظموا في
طريقته بلفظهم الحضري ، من غير أن يلتزموا فيها إعراباً ،
واستحدثوه فنا سموه بالزجل ، والتزموا النظم فيه على منابهم إلى
هذا العهد ، فجاءوا فيه بالفرائب ، واتسع فيه للبلادة مجال بحسب
لغتهم المستعجمة »^(١٢) .

وقد يختلف الباحثون المحدثون مع ابن خلدون في تصور طبيعة
هذا التوالد بين الأجناس إلا أنهم لا يد أن يحمّدوا له صبغة الشعرية
التي يضيفها على الفنون المهيمنة ، عندما يتحدث عن بلاغتها ،
ويصف لغتها طبقاً لمعجمه الخاص بأنها حضرية .

واللائق للنظر ، أن نقاد التوشيح ، وعلى رأسهم ابن بسام ، مع
قلة إشاراته وكثافتها ، وابن سناء الملك المنظر الدقيق ، قد فطنوا
لخاصية القصيد في تداخل المستويات اللغوية ، فيقول ابن بسام من
الموشح الأول : « يأخذ اللفظ العامي والمجسم ، ويسمى المركز ،
ويضع عليه الموشحة » . وهذا هو الأمر البارز في حمل الوشاح
عنده ؛ الاتكاء على القطعة العامية أو الأعجمية وبناء الموشح فوقها .
أما ابن سناء الملك فيضع شروط الخرجة ويحدد وظائفها قائلاً :

« والخرجة عبارة عن الغفل الأخير من الموشح ، والشرط فيها أن

لولا نخاف ، إنه من يبكى
لبستو مبنين (١٥)

أو هذا الموشح الذى ورد لابن خاتمة ، وتحدث فيه عن محبوبه
الرومى ، مثل الخرجة ، فقال :

في طاعة السنديم * وفي هوى الحسان
عصيت كل عاذل * وبنيت بالفتان
علفت غزالاً * لروم منتهاه
زناره استمالا * حلست إلى صباه
إن قال لي مثالا * لم أدر ما عناه
أو أشتكى موسى * لم يدر ما عنان
فالقلب في حبال * أبدي هواه حال
قل كيف يستريح * صب مني
لسانه فصيح * والحب أعجم
ما حالى تلوح * فهل مترجم
صبي عشقت رومي * وش نحفظ اللسان
الساع ما شاكل * عاشق بترجمان (١٦)

أما الخرجات الأعجمية ، فسكنفى منها مئثلون ، من نيف وأربعين
خرجة معلومة الآن ، أحدها للأعشى التظيل من موشح مطلقه :

دمع سفوح وضلوع جزار * ماء وفار
ما اجتماعاً إلا لأمر كبار

وتمهده وخرجته :

لا بدلى منه حل كل حال
مولى تمبلى وجفا واستغال
خادون رهن أسى وامتلال
ثم شدا بين الهوى والدلال
ميو الحبيب انفرمو دى أمار
كى نو أذى استار
نوبس كى نو إى ييجار

وترجمته : حبيبى مريض بداه الحب

وكيف لا ...

أأست ترى أنه لن يثوب (١٧)

وموشح ابن الملم ، وخرجته :

أنا ودنيا * حسنت بمرآة
ما المجد حيا * كسنا عبا
فاشدر عليا * بسحر سجايا
بن ياسحاره * ألباسكى استاكن بساليجور
كواندو بى بيدى أمور

وترجمته : تعلى ياسحاره * الفجر الرائع الجمال

حين يطل يتغنى الوصال (١٨)

تكون حجاجية من قبل السخف ، قزمانية من قبل اللحن ، حارة
محرقة ، حادة منضجة ، من ألفاظ العامة ، ولغات الداصة - أى
اللصوص - فإن كانت معربة الألفاظ منسوجة على متوال ما تقدمها
من الأبيات والأفعال خرج الموشح من أن يكون موشحاً ، اللهم
إلا إذا كان موشح مدح ، وذكر المدوح في الخرجة (١٩) .

وقد تكون الخرجة عجمية اللفظ ، بشرط أن يكون لفظها أيضاً
في العجمى سفسافاً نفعياً ، ورمادياً زطياً ، ومعنى هذا أنه يشترط
في المستوى اللغوى الذى تنتمى إلى حقله ألفاظ الخرجة أن يكون
مرتبطاً بالطبقات الدنيا من المجتمع من اللصوص والسكران وأهل
المجون والعجم ، أو يكون مرتبطاً بلوازم النساء والفتيات
والغنيات ، مما يجعل مفارقتها لخديث الرجال هو العامل الفعال في
توليد الطرافة ، وهنا تكمن الدلالة الاجتماعية لهذا التفاوت
اللغوى ، ويمثل حضور هذه الطبقات إلى رواق الشعر ، بكل
حيويتها وسخونتها وابتذال عباراتها فضيحة الموشحات ومجدها معا ،
ومنع الشعرية الجديده فيها ، فهي أول جنس أدب عربى يسمع
بدخول الناس من غير البدو ، أباه الشعر دون حرج أو تكلف ،
هذا هانت الموشحات من التنى والاضطهاد ، وحرمت من دخول
الموسوعات العربية الأولى ، ونشبت مفارقة ضخمة لا تزال تحير
المؤرخين في شخصية مثل ابن عبد ربه ، يذكر اسمه من أوائل
الموشحين ، بل ينسب إليه ابتداء هذا الفن ، ثم تنصيح موسوعته
الكبرى ، العقد الفريد - على ما فيها من تنظيد ، وتقسيم يعتمد
على التمييز التأليى ، والتزيين بالمجوهرات الغالية ، أو نقراً
ديوانه ، فلا نعث ليهما حل أى أثر لهذا الابن الضال ، وهو
التوشيح وينبغى لنا ، حتى لا نتواطأ مع هذا الموقف ، أن نورد
بعض أمثلة الخرجات العامة والأعجمية ، مما حرص على تسجيله ابن
سناء الملك ، أو اكتشف في المصادر الأخرى ، وذلك مثل موشح
يطنى وجبى ، الذى يقول فيه ابن بلى :

أنا وأنت * أسوة هذا الحجر
بالمبرر بننا * مع انصداع الفجر
ومد رحلتنا * غلى الجوى في صدرى

[مسافر حبيبى * سحر ومادحتو
بأوحش قلبى * في الليل إذا افتكرونا] (٢٠) .

أو موشح ابن سناء الملك نفسه الذى مطلقه :

من أين يابعدوى الشرك * أتيت من أين
أراه ياهند أحلى منك * في القلب والسمين

وتمهده وخرجته :

ميهبات مالى منه مهرب
صادف منه غليل مشرب
فاسمع لما قد جرى لي واطرب
وإن شربت عليه فاشرب
(دنع لي بسوسة فميم . نسك
فبستو ننتين

وربما يحملنا هذا المظهر الطريف للموشحات أن نقيم بينها وبين المدينة الأندلسية علاقة أيقونية ، على حد تعبير بيرس ، السيميولوجي الأول ، على أساس المشاركة النوعية بين المجتمع الأندلسي المختلط الأجناس ، الذي قامت فيه المرأة الرومية بدور الخرجة في الموشحة ، وهو دور الأنثى الحاضرة ، وبنية هذه الموشحة نفسها ، عندما تعكس بصرها التكوين المادي والثقافي للبيئة الأندلسية المنضدة المهجنة ، المقعمة بالحيوية والحسوية والشعر .

٤ - كسر النمط الأخلاقي :

في لفظة بالغة الذكاء انتبه أبو تمام لعلاقة الفن باللعب والشعر بالكهانة عندما قال : -

يُرى حكمة ما فيه وهو فكامة
وَيُقضى بما يقضى به وهو ظالم

بل ذهب إلى أبعد من ذلك عندما لطن إلى تداخل الجسد والمزحل في نسيج القصيدة الشعرية : -

الجسد والمزحل في ترشيح لحمتها
والنبيل والسخف والأشجان والطرب

ولكن هذا التوسيع لم يبلغ مداه ، ويفرض منطقة ، ويتأسس بوصفه جزءاً من نظام المقطوعة الشعرية إلا في الموشحات . فكما خلطت بين ألحان الشعر ومستويات اللغة بانحراف حاد عن نهج القصيدة صعدت إلى الإطار الأخلاقي الصلب الذي تكلس حول الإبداع الشعري فأصابه بالجمود والمنطقة فقفزت من فوقه ، ولعبت بقوانينه ، وجعلت العبث المحسوب من تقاليده ، وأكمل هذا الصنيع دورة العبثية التي تحللت الأوزان والتراكيب ، فمزج الأنغام ، واستعمل العامية والأعجمية لعب في مبتدع لم يعرفه القصيد من قبل ، وطرافة دلالة تتلاقى مع طرافة الأدب المكشوف التي تتجلى في الموشحة ، وخصوصاً في الخرجة ، وإن كانت كلها - كما يقول ابن سناء الملك ، وكأنه يقطن ما لمح أبو تمام - هزل كله جد ، وجد كانه هزل . فعل حافة العلاقة المسنونة بين العقل والعبث ، والتعبير والتصوير ، تتراعى أمام الفنان أعمق مظاهر الحياة ، وأوضح معالم الوجود الواقعي للإنسان في المجتمع ، دون تكلف أو ادعاء أو تصلب . هنا يصل خلط الأساليب الفنية إلى مداه ، وتدخل لمحات من الكوميديا المرحية إلى الأدب العربي ، إذ تجاوز الموشحة النغم الغنائي المنفرد لتجسد موقفاً ذا أبعاد اجتماعية ، ولنقرأ بعض نماذج هذا الخروج ، مما يطبقه حسنا الأخلاقي اليوم الذي أصبح أكثر تشدداً وعصبية من حس أسلافنا ، لنذكر مداه وأهميته ، ومن ذلك قول ابن سهل في موشحة مظلما :

بالحظاظ ليلفتني * في كسرهما أو في نصيب
نرمي وكل سقتل * وكلها سهم مصيب

أغربت في الحسن البديع
لصار دمي مُغرباً

شمل الهوى عندي جميع
وأدعى أيدي سبا
فاستمعى عبداً مطيع
غنى لتعصى الرقيب
هذا الرقيب ما أسواه بظن
إش لو كان الإنسان مريب
يا مولاي قم نعملو
ذلك الذي ظن الرقيب^(١٩)

ويقول الكميت ، وهو أبو عبد الله محمد بن الحسن البطرسي ، من موشحة مظلما :

لاح للفروض على غر البطاح * زهر زاهر
وثنا جيداً نُنعم الألاح * نوزة الناضر
زار من على وجه الصباح * أزع غاطر
وتهيدها وخرجتها :

ولتأ فتنت بحسبها * وتنبها
تشتكي طول جناء عدها * حين يؤذينا
وتغنى برقيق حبها * ومغانها
وقُبت والله أشي ، نطلق صباح * قد كسر مدي
وعمل لي في شيفناق جراح * ونثر عقدي^(٢٠)

وما يثير الانتباه أن معظم هذه الخرجات الخارجة قد وردت على لسان امرأة أوفياء ، وأنها تمثل طرفة في سياق الموشحة ، لتحقيق إلى جانب تعدد الأصوات الذي سنعرض له فيما بعد المفارقة البينة بين المستويات الدلالية الجادة والعاثية ، وهذا يختلف الموشحة عن قصيدة المجون في الشعر العربي ، فكلها ينتم بهذا الطابع المتسق ، أما الموشحة فتشق النظام السائد وتزواج بين حالات الحياة ، وإلى هذا يقصد ناقدنا عندما يقول : « والمشروع ، بل المفروض في الخرجة أن يهمل الخروج إليها وثبا واستطرادا ، وقولا مستمارا على بعض الالسة ، إما السة الناطق أو الصامت ، وأكثر ما يجعل على السة الصبيان والنسوان » . فإذا أضفنا إلى ذلك ما لاحظته ابن رشيق الفيرواني في تعليقه على طريقة عمر بن أبي ربيعة في وضع الغزل على لسان المرأة بقوله :

« قال بعضهم ، أظنه عبد الكريم ، العادة عند العرب أن الشاعر هو المتغزل المتساوت ، وعادة المعجم أن يجعلوا المرأة هي الطالبة والراغبة المخاطبة ، وهذا دليل كرم النحيزة في العرب وغيرها على الحرم^(٢١) - أذكرنا لماذا اعتمد بعض الباحثين على هذا الملمح لتأكيد نظرية استخدام الموشحة للأغراض العامة التي تمكس عادات المجتمع الأندلسي ، نصف الأعجمي ، وطبيعة العلاقات فيه . وبهذا تعدد الموشحة في التحليل الأخير مظهراً للاحتكاك الحضاري بين العرب والغرب .

ومن العجيب أننا نجد ابن عربي مثلاً ، في بعض موشحاته الصوفية ، لا يتورع عن استخدام الإشارات الحسية الصريحة ، فكانها قدر الوشاح الذي لا فكاك منه ، وشغفته التي لا يستطيع الخروج عليها ، فيقول في موشحة مظلما : -

سألت جود فائق الإصباح
هل لي من سراج

فاح الندى من غرف محبوس
إذا كان ما بدا منه مطلوب
فصبحت يامناى ومرغوب
« حببى إن أكلت التفاح »
جى واعمل لي آخ « (٢٢) »

ولكن الخرجة التي لقيت رواجاً أكثر من غيرها ، وتداولها
الشواحون لاشتمالها على صورة مجسدة ، هي تلك التي يقول فيها
الوشاح :

ومها تشبه القمر
جفها للناس قد سحرا
لست أنسى قولها سحرا

[قد نشب خلخال في خلقي • ولباسي جارنا خطفو] (٢٣) .

ومن الطريف أن هذا المظهر في الموشحات هو الذي استهوى
المشاركة أكثر من غيره ، وعذوه مناط التجديد ، فأبدع فيه وشاحوهم
بكثير من الطرف والركة والاستحفاف ، وكان منهم بعض كبار الشيوخ
والقضاة والفقهة ، مثل ابن سناء نفسه ، وصلاح الدين الصفدى
والشيخ صدر الدين بن الوكيل وغيرهم ، كما أنه يمكننا أن نقول إن
هذا الانحراف الأخلاقي للموشحات هو الذي أدى بقوة رد الفعل إلى
نشوء المكفرات ، وهي موشحات التوبة التي تنظم على نسق الموشحة
الأولى نفسه ، وهذا ما انتهى إلى تخلص هذا الجنس الأدبي تخير
الظروف الموضوعية لعوامل الحريات الاجتماعية ، وانحصاره في
مراحله الأخيرة في الموشحات الدينية التي بقيت مثل شاهد القبور ،
مجرد أثر أخير لحياة حافلة ماضية .

• - التناص والشعرية :

يقول « جرماس » في كتابه المشترك عن السيميوطيقا : « كان
الباحث السيميولوجي الروسى « باختين » أول من استعمل مفهوم
التناص ، فأثار اهتمام الباحثين في الغرب بحويية الإجراءات التي
تقوم عليها الدراسات المقارنة التي تتضمنه ، والتي يمكن أن تمثل محولاً
منهجياً في نظرية التأثيرات ، لكن عدم الدقة في تحديد المصطلح أدى
إلى تعدد المسالك في فهمه وتطبيقه ، ولعل عبارة « مارلو » التي يقول
فيها إن العمل الفني لا يتخلق ابتداءً من رؤية الفنان ، وإنما من
أعمال أخرى ، تسمح بإدراك أفضل لظاهرة التناص التي تعتمد في
الواقع على وجود نظم إشارية مستقلة ، لكنها تحمل في طياتها إعادة بناء
نماذج متضمنة بشكل أو بآخر ، مهما كانت التحولات التي تجري
عليها » (٢٤) .

فإذا راجعنا « باختين » وجدنا لديه فصلاً شائقة عن الشعرية
وحوارية اللغة ، تلقى ضوءاً غامراً يفيدنا في فهم خاصية التناص كما
تتجلى في الموشحة ، إذ يقول : « إن الشاعر يحدد بفكرة لغة واحدة
وفريدة ، .. فعليه أن يمتلك امتلاكاً تاماً وشخصياً لغته ، وأن يقبل

مسئوليته الكاملة عن جميع مظاهرها ، وأن يخضع تلك المظاهر اللغوية
لمقاصده الخاصة ، لا لشيء آخر غيرها ، يتحتم على كل كلمة أن تعبر
تلقائياً ومباشرة عن قصد الشاعر ، ولا يجب أن تكون هناك مسافة بينه
وبين كلماته . إن عليه أن ينطلق من لغته وكأنها كل قصدي ووحيد ،
إذ لا ينبغي أن يعكس لديه أى تضاد ولا تنوع للغات . . أما الناثر
فإنه يسلك طريقاً مختلفة تماماً ، إنه يستقبل داخل عمله الأدبي التعددية
اللسانية والصوتية للغة الأدبية وغير الأدبية ، بدون أن يضعف عمله
من جراء ذلك ، بل إنه يصير أكثر عمقا ، لأن ذلك يسهم في توهيته
وتفريده » (٢٥) .

ولعل تعدد المستويات اللغوية في الموشحات ، والطابع الحوارى
القصدي الذي تعتمد عليه - كما سنرى بالتفصيل - هما المسئولان عن
وهم التثنية التي لوحظت فيها منذ نشأتها ، فابن سناء الملك يقول
عنها : إنها نظم تشهد العين أنه نثر ، ونثر يشهد الذوق أنه نظم ، أى
أنها هل المستوى البصرى تترامى للقارىء كأنها نثر ، فإذا ما تلقاها
وتذوقها ، أدرك شعريتها . ويقول ابن خائمة في وصف موشحة للفزاز
« ومن أعرف ما وقع له في خلاها من حسن الالتئام وسهولة النظام
ما يندر وجود مثله في مثور الكلام » ، ويعلق على ذلك إحسان عباس
بقوله إن هذا أبرع نقد للموشحة الأندلسية ، فإن خروجها عن جادة
التعقيد إلى أن تصبح كالأسلوب النثرى كأنها كلام عادى أمر مهم في
نظر الأندلسيين يومئذ (٢٦) . ولكننا لا نستطيع أن نخلص من ذلك إلى
أن الموشحة يمكن إدراجها في نسق الكلام النثرى العادى كما توهم هذه
العبارات ، فخواصها الفنية أشد تعقيداً من القصيدة المطردة ، ولكن
حوارية لغتها ضرب جديد من الأدبية لم يكن معهوداً في النظم
العربى ، والالتئام الذي يتحدث عنه ابن خائمة ليس من قبيل الاتساق
المفترض مسبقاً في المستوى اللغوى الواحد ، ولكنه نوع من التئام
الأصداق التي يعسر تلاقيها ومجاوبتها بهذا القدر من السلاسة والبسر ،
ومن ثم يصبح منبعاً حقيقياً لشعرية غير مألوفة من قبل . إن كثرة
متطلبات النسق الموسيقى للموشحة غالباً ما يؤدي إلى التكلف ، من
هنا يصبح نموذجها الأمثل هو الذى يصفه ابن حزمون بقوله :
« ما الموشح بموشح حتى يكون عارياً عن التكلف » .

فإذا تقدمنا خطوة أخرى في كشف مفهوم التناص أمكن لنا أن نجد
الموقع الصحيح لهذا الجنس الأدبي الذى يقوم على أساسه . ولنعتمد
هذه المرة على تعريف الباحثة التي اشتهرت بأنها أبرز من قدمه للنقد
الحديث ، وهي « جوليا كريستيفا » إذ تقول : « إن الدلالة الشعرية
تحويل إلى معاني القول المختلفة ، ومن حسن الحظ أننا يمكن أن نقرأ
أقوالاً متعددة في الخطاب الشعرى نفسه ، وهذا يتخلق حول الدلالة
الشعرية فضاء نصى متعدد الأبعاد ، يمكن لعناصره أن تتطابق مع
النص الشعرى المتعين ، ولنتطرق على هذا الفضاء اسم التناص وهذا
المشطور يتضح أن الدلالة الشعرية لا يمكن أن تعد رهينة شفرة
وحيدة ، بل تتقاطع فيها عدة شفرات لا تقل عن اثنتين ، وكل منها
ينفى الآخر . . ويمكننا أن ننصو على أساس مصطلح « سوسير » في
الاستبدال خاصية جوهرية في توظيف اللغة الشعرية هي امتصاص
عدد من النصوص في الرسالة الشعرية ، التي تقدم نفسها من ناحية
أخرى بوصفها مجالاً لمعنى مركزي . . فإنتاج النص الشعرى ينمو
خلال حركة مركبة من إثبات نصوص أخرى ونفيها » (٢٧) .

اقتطاع جزء من أخنية أعجمية أو عامية فيقيم على أساسه منظومته ، أو تعدداً مفترضاً ، وذلك بأن يجتهد الوشاح أولاً في تمثل موقف ما على لسان شخص آخر يعبر عنه ، ثم يأخذ في إتمام عمله متقدماً من النهاية إلى البداية ، ولا بدله في كلتا الحالتين من إقامة دليل لغوي مادي يشير إلى هذا التعدد ، فلا تأتي الخرجة إلا عقب إيراد إشارة لفظية تحدد اختلاف من ترد على لسانه عن مؤلف الموشحة .

ويقول ابن سناء الملك عن ذلك : « والخرجة هي أبرز الموشح وملحه وسكوه ، ومسكه وعنبره ، وهي العاقبة ، وينبغي أن تكون حميدة ، والحالمة - بل السابقة - وإن كانت الأخيرة ، وقول السابقة لأب هي التي ينبغي أن يسبق الخاطر إليها ، ويعملها من ينظم الموشح في الأول ، وقبل أن يتقيد بوزن أو قافية » . ثم يقول عن الحالة الأولى : « وفي المتأخرين من يعجز عن الخرجة فيستعير خرجة غيره ، وهو أصوب رأياً من لا يوفق في خرجته ، بأن يعربها ويتعاقل ولا يلحن » ثم يتابع وضع شروط تعدد الأصوات قائلا : « والمشروع - بل المفروض - في الخرجة أن يجعل الخروج إليها وثياً واستطراداً ، وقولاً مستعاراً على بعض الألسنة ، إما ألسنة الناطق أو الصامت ، وأكثر ما تجعل على ألسنة الصبيان والنسوان ، والسكوى والسكران ، ولا بد في البيت الذي قبل الخرجة من قال أو قلت ، أو قالت ، أو غنى أو غنيت أو غنت » .

ويحكى ابن سناء الملك في كتاب آخر له تجربته مع الخرجة الأعجمية فيقول : « وكنت لما أولعت بعمل الموشحات ، قد نكبت بها بعمله المصريون من استعارهم لخرجات موشحاتهم خرجات موشحات المغاربة ، فكنت إذا عملت موشحاً لا أستعير خرجة غیری ، بل ابتكرها وأخترتها ، ولا أرضى باستعارتها ، وقد كنت نحوت فيها نحو المغاربة ، وقصدت ما قصدوه ، واخترعت أوزاناً ما وقعوا عليها ، ولم يبق شيء عملوه إلا عملته ، إلا الخرجات الأعجمية فإنها كانت بربرية ، فلما اتفق لي أن تعلمت اللغة الفارسية عملت هذا الموشح وظهره ، وجعلت خرجته فارسية بدلاً من الخرجة البربرية » (٣٠) .

ويلاحظ أولاً أن الأمر قد اشتبه على صاحبنا ، فأعجمية المغاربة بالفعل هي البربرية ، لكن أعجمية الأندلسيين - وهم الذين قصدهم بكلمة مغاربة ، وأن بنماذج هذه من موشحاتهم - كانت الرومانشية الإسبانية التي لم تتوافر لديه بيانات كافية عنها ، ومن ناحية أخرى فإن هذا القصد التوشحي الذي نص عليه كان يتمثل في الدرجة الأولى في اختلاف المستوى اللغوي ، وكسر النمط الأخلاقي ، والخروج على وهم سيطرة الإبداع الخاص عبر تعدد الأصوات في داخل الموشحة .

وقد أشار أكبر باحث غربي للموشحات الآن ، وهو المستشرق الإسباني « جارتيا جوميث » عند نشره لكتابه المخصص لهذه الخرجات الأعجمية - أشار إلى الوظيفة التي كانت تقوم بها في داخل الموشحة قائلاً : كيف نفسر موقف أول صانع عربي للموشحات ، عندما أخذ خرجة رومانية أعجمية وأقام عليها موشحته ، وتبعه في ذلك بقية الوشاحين ؟ لقد كان ذلك ظاهرة جديدة لابد من إطلاق تسمية جديدة عليها ، ويمكن حينئذ تسميته « فولكلوري سابق لمصر » ، فالوشاح قد أخذ الخرجة وطعم بها موشحته لأهداف جمالية ، لا هدف الحفظ الواحي لهذه الشذرات الشعبية للأجيال التالية ، ومع أنني

وإذا كانت القصيدة العربية تمشي وهم البكارة اللغوية ، عندما يشترط فيها نقدياً نقاء صوغها الشعري وتفرد ، وخصوصية أبنتها التركيبية ، وتوحد مستواها الإبداعي للمؤلف ، بحيث لا يشتم منها أية شبهة للالتقاء بأصوات أخرى ، وإلا هد ذلك من قبيل السرقات التي مثلت نسبة عالية من كتب التحليل النصي التي تأخذ بهذا المنظور - إذا كان ذلك كذلك فإن الموشحة تقصده إلى النموذج المضاد ، عندما يعمد الوشاح إلى اختيار خرجة أعجمية ، من بقايا أخنية شعبية رومانية ، أو عامية من قطعة غنائية دارجة ، ويبني عمله الشعري عليها ، على النحو الذي يتضمن اعتداءً جسوراً على الحدود الفاصلة بين العوالم المختلفة ، إنه بذلك يجرح بتلذذ الحس القومي والتاريخي والغنى ، ليصل إلى أقصى درجات الإمتاع الغنائي ، ويقوم بتجربته في هذه القصيدة المضادة على أنقاض الحياة السابقة للنص المتأخوذ ، بلغة غير صدرية ، على نحو يقربه من شعرية الواقع المبعث ، بتقليباته التاريخية وخبراته التراكمية في الحياة والفن .

إذاً كان نموذج القصيدة طبقاً للتصورات اللغوية المثالية العربية نموذجاً لا تاريخياً ، يقوم في الفضاء المطلق ، ويتصور المثل الأعلى للشاعر العظيم ابتداء من نقطة الصفر في الاستخدام اللغوي ، يرفض الإحالة ، ويهدى عدم السبق ، ويرا من التجربة ، فإن الوشاح يفترض تعدد الطبقات في النص ، ويوظف تراكماته الجمالية والاجتماعية .

وتأسيساً على ما يتميز به مصطلح التناس في النقد الحديث من دلالة متحركة ، تتغير من باحث إلى آخر طبقاً لطريقة فهمه لطبيعة النص ، نجد أنه يندرج عند البعض « في إطار الشعرية التكوينية » وعند البعض الآخر ضمن جماليات التلقي ، كما يتجه مفهوم التناس للافتئان بمفهوم الحقل ، بوصفه معارضة سجالية لمفهوم البنية التي تعترض على أفكار الإجماع والافتئان والجدولة ، غير أن هذه الاختلافات لا تحرمه من الوظيفة النقدية الحسنة (٣٨) .

ومن ناحية أخرى فقد عمد بعض الباحثين العرب إلى أبرز الفرق بين نوعين من التناس ، أطلق على أحدهما التناس الضروري ، وسمى الآخر بالتناس الاختياري (٣٩) . وإن كنا نلاحظ أن طبيعة الضرورة في النوع الأول لا تجعله أداة فنية مقصودة لإنتاج الدلالة الشعرية ، ويظل النوع الاختياري هو الملائم منهجياً للبحث النقدي . ولعل تحديد الباحث نفسه للونين أيضاً من التناس ، سماهما بالمحاكاة ، وهما المحاكاة الساخرة أو التقيضة ، والمحاكاة المقتدية أو المعارضة ، أن لا يكون حصراً لوظائف التناس بطريقة منطقية مسبقة ، وأحسب أن المتابعة الحثيثة للنصوص الشعرية ، وتحليل تداخلاتها ، وتصنيف معطياتها وعلاقاتها ، واختيار فعالية تراكيبها هي الوسيلة التجريبية المثل لتحديد الوظائف ، ورصد التنوعات ، بعيداً عن الروح التقنيدي الصارم . فإذا استعرضنا طرائق التناس في الموشحات وجدناها تتخذ أحد سبيلين هما تعدد الأصوات وترجيح الأصدا لإشباع النموذج .

٦ - تعدد الأصوات :

تمثل الخرجة المظهر المحدد لتعدد الأصوات في الموشحة ، سواء كان تعدداً فعلياً يعتمد على اختلاف المؤلفين ، عندما يعمد الوشاح إلى

ويبدو أن تعدد الأصوات ، واختلاف المواقف في النص المستول عليه ، قد أفرى الوشاح بهذا التقاطع ، وحرضه على توظيفه جمالياً في موشحه بلون من المحاكاة التي ينطبق عليها مفهوم المحاكاة المقتدية .

وقد تشتهر بعض الموشحات حتى تصبح تراثاً شديداً الحضور في الوجدان الفردي والجماعي للشعراء ، وتكتسب بقدمها عطر التاريخ وعبق الآثار المحبب ، فيأخذ الوشاحون مظلمها الشهير كالافتتاحية الموسيقية ، ويعملونه خرجة لموشحاتهم ، كما نرى في رائعة ابن سهل الإشبيلي :

هل درى ظبي الخمسى أن قد حسى
قلب صَبَّ حَلَهْ عن مَكْنَسِ
فهو في حَرٍّ وخَفَقَ مثلاً
لمبت ربح الصَّبَا بالقبس

يا بدورا أشرقت يوم الفوى * فَرَّرَا تُسْلُكَ في مَجِّ الفَرَرِ
ما لقلبي في الهوى ذنب سوى * منكم الحسن ومن حبل النظر
أجتنى اللذات مكلوم الجوى * والتداوى من حبيى بالذكور

إذ ألقت على غرارها موشحات كثيرة ، أحصى بعض الباحثين منها أكثر من خمسين موشحة^(٣٢) ، أشهرها موشحة لسان الدين بن الخطيب التي فاقت في الذبوع موشحة ابن سهل ، ومظلمها :

جاءك الغيث إذا الغيث حسى * يا زمان الوصل في الأندلس
لم يكن وصلك إلا حلساً * في الكرى أو غلسة المختلس

وجعل خرجتها مظن موشحة ابن سهل هكذا :

خافه ألبها الحسن صلا * تهر العين جلالة وصفان
عارضت لفظاً ومعنى وحلاً * قول من أنطفة الحب ففسال
هل درى ظبي الخمسى أن قد حسى * قلب صَبَّ حَلَهْ عن مَكْنَسِ
فهو في حَرٍّ وخَفَقَ مثلاً * لعبت ربح الصبا بالقبس^(٣٣)

وهكذا يدور حوار بين الوشاحين عبر العصور المختلفة ، يرتكز اللات في حله على النغم المعتق المحبب الذي شرعه السابق ، ويولد من صوره مجموعة جديدة من الصور التي تتأسس عليها وتشتبه أو تنفيها ، لكنها تستحضرها بطريقة واعية مقصودة ، وتتكى عليها في بناء دلالتها ، وتستثمر بطريقة غنائية فذة كل ما ترسب منها في وجدان الجماعة لتستثير به الحنين إلى الماضي ، والولاء للسلف ، والوصال العاشق مع التراث ، سواء بهذا النمط من التناص المتجاور جزئياً ، أو على النمط الذي ينشئ إليه حل التوالى من التناص المتجاور كلياً ، الذي لا يعتمد فيه الوشاح على قطعة يجتزئها من سياقها ويدمجها في تركيبه ، بل يمثل العمل الأصل بأكمله ويغنى حل أنغامه ، مستحضراً له دائماً ومتباعداً عنه في الوقت نفسه .

٧ - ترجيع الأصداء وإشباع النموذج :

تعد فكرة البؤرة المزدوجة من أهم نتائج مصطلح التناص في الدراسة النقدية الحديثة ، على أساس أن ازدواج البؤرة هو الذي يلفت انتباهنا إلى النصوص الغائبة والسابقة ، وإلى التخلع عن

أعرف بطبيعة الحال أن الفولكلور من علوم القرن التاسع عشر إلا أنه من المشروع أن نصف صنيع الفنانين في العصور الوسطى تسميات مأخوذة من المصطلحات اللاحقة ، كما نفعل في الرسم وفي غيره من الفنون^(٣٤) .

وهناك نوع آخر من التناص لا يعتمد على هذه الشذرات الفولكلورية ، بل يوظف بدلاً منها في خرجة الموشح ، أو في ثناياه ، فلذات شعرة تجمعت حولها بفعل التراكمات التاريخية طاقة إبحائية فذة يستثمرها الوشاح في إنتاج دلالاته ، ويحتاج هذا اللون إلى حساسة نالغة لأنه خروج صارخ على النموذج المثالي للمقصيدة العربية غير المنسوبة ، إنه ليس من قبيل السرقات المستترة ، بل هو قطع الطريق الشعري والسيطرة عليه . وفي هذا يقول ابن سناء الملك : « وفي شجعان الوشاحين والطحانين في صدر الأوزان من يأخذ بيت شعر مشهوراً فيجعله خرجة ويبني موشحة عليه ، كما فعل ابن بلى في بيت ابن المعتز وهو :

علمون كيف أسلو وإلا : فاحجبوا عن مقلق الملاحة

فقال :

وب خصم دق منك فراقا
يسمفد السيف عليه نطاقا
لنشكسى ثقل ردف فضاقا

فلذا دق هوأى وجلاً * إن مات هوأى استراحا

لست أشكو غير محر مواصل
مد منمت القلب عن هذا هافل
وتفندجت لم قول قايـل

« علمون كيف أسلو وإلا : فاحجبوا عن مقلق الملاحة »

ويتابع ابن سناء الملك حديثه الشائق عن شجاعة التناص ، فيقول عن هذه الحالة الأخرى التي لا تقتصر على الخرجة ، وإنما تتخلل بنية الموشح ذاته :

« وفي الوشاحين من أهل الشطارة والدعارة - لاحظ هذا الوصف الأخلاقي لعمل فني - من يأخذ بيتاً من أبيات المحدثين ، فيجعله بالغاظه في بيت من أبيات موشحه ، كما فعل ابن بلى أيضاً في بيتي كشاجم :

يقولون تُبِّ والكأس في كف أفسيد

وصوت المشان والمثالث حال

فقلت لم لو كنت أضمرت توبة

وأبصرت هذا كله لبدا لي

فقال ابن بلى :

قالوا ولم يقولوا صوابا

أنسبت في المجون الشبابا

فقلت لو نويت مثابا

والكأس في يمين غزالي

والصوت في المثالث حال لبدا لي

وهذا اللون من ترجيح الأصداء كان يسميه الصفدي نفسه «مفاوضة» : إذ يقول : «استخفى هذا السحر فبرز أعطاف ، واستخرج بقايا تحفى والطاف ، فآثرت أن أحارصه ، وأردت أن أفارصه»^(٣٦) وربما كانت كلمة المفاوضة هذه من أول الكلمات ، إذ لا يصحح الإبداع تقليداً للأول ، بل إعادة قراءة له ، نجره إلى منطقة دلالية جديدة ، إذ تشتبك معه في حوار جدلي ، ومباراة حية ، يترتب عليها وضع جديد للنصين القديم والمحدث معا . وإذا كان تعدد الأصوات الجزئي قد اقتصر في الأغلب الأعم على منطقة الخرجة فإن هذا الترجيع الغنائي الذي يتمثل لنا كأنه إنشاد فردى مبطن دائماً بأصوات المجموعة المترابطة عليه كان يستمر طوال الدور ، فيخلق هذا اللحن الجماعي الذي طالما افتقده الشعر العربي .

وهناك نوع من موشحات الزهد كانت تتم به هذه الدورة ، يقول عنه ابن سناء الملك :

«وما كان منها في الزهد يقال له المكفر ، والرسم في المكفر خاصة أن لا يعمل إلا على وزن موشح معروف وقوافي أقفاله ، ويختم بخرجة ذلك الموشح ليدل على أنه مكفره ، ومستقبل ربه عن شاهره ومستغفره» .

وهنا يلتحم التناس بالانحراف ، أو بما يطلق عليه بعض النقاد المحدثين : «الفجوة» : مسافة التوتر التي تنهض بالشعرية ، وهي تنشأ فجأة من اصطدام سياقين أو بنيتين إحداهما بالأخرى ، ضمن شبكة جديدة من العلاقات ، ونظام فني وفكري جديد^(٣٧) .

ولعل أبرز مثل لذلك مكفر ابن عربي الذي كتبه لموشحة ابن زهر المشار إليها ويقول فيه :

عندما لاح لمبى المشكا
ذهبت شوقاً للذي كان مسمى

أيما البيت المعنيق المشرف
جاءك العبد الضعيف المسرف
هينه بالدمع شوقاً تدرف

ويقول في تمهيدته وخرجته :

أيما الساقى استقى لائىل
فلقد أتمب فكرى عُذلى
ولقد أنشد مائىل لى

[أيما الساقى إليك المشكى
ضاعت الشكوى إذا لم تنفع]^(٣٧)

وإذا كان ابن عربي يكفر عن ذنب غيره ، فإن ابن سناء الملك ينظم موشحاً رائقاً يختمه بقوله :

حسن فؤادى ومثله حُنا
لمرءٍ المهجر حلوة المجرى
وإن يعضى بيمينها جُنا
فظل يكنى متبسم غنى
«صُنئيرى لا ينم من تحى ما
جاء المسكين وصاح يابى قُما ،

أهلولة استقلالية النص ، لأن أى عمل يكتب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كتب قبله من نصوص ، كما أنه يدعونا إلى اعتبار هذه النصوص الغالبية مكونات لشفرة خاصة نستطيع بإدراكها فهم النص الذي نتعامل معه وفرض مغاليق نظامه الإشارى ، فإزدواج البؤرة هو الذى لا يعمل التناس مجرد لون من توصيف العلاقة المحددة التى يعدها نص ما بالنصوص السابقة ، ولكنه يتجاوز ذلك إلى تحديد إسهامه في البناء الاستطرادى والمنطقي للثقافة ما ، وإلى استقصاء علاقاته بمجموعة الشفرات والمواضعات التى تبلور علاقته بهذه الثقافة^(٣٨) .

وتتجلى ازدواجية البؤرة بشكل بارز في الموشحات التى تكتب كلها على نمط نموذج سابق عليها ، إذ يترادى النموذج الأول دائماً خلف ما يوازيه . ومع أن هذا اللون من المعارضة كان قائماً في بعض الأحيان في القصيدة ، إلا أنه أصبح من قوانين الموشحة ونظامها المطرد ، فابن سناء الملك يعدد أنماط الموشحات ويورد أمثلتها المغربية ثم يقول : «وقد أن أن أذكر وأسرود الموشحات التى ذكرت الأمثلة منها ، فهذا موضع ذكرها ، وأذهلها بموشحات لى ، على كل موشح منها موشح مضروب على مثاله ، منسوج في عدد الأقفال والأبيات على منواله» . ولم يكن ذلك موقفاً جديداً من المشاركة إزاء الموشحات الأندلسية ، بل كان استجابة لخصائص تراث هذه الموشحات وعضووها لقوانينها ، فهي تعتمد على ما يمكن أن نطلق عليه «إشباع النموذج» ، وقد أخذت كل الموشحات الشهيرة سلالات شعرية تتوالد عبر الأجيال المختلفة ، وسنكتفى بالتشثيل لها بسلالة واحدة ، هى التى بدأها ابن زهر بموشحته الدائعة :

أيها الساقى إليك المشكى
قد دهنوك وإن لم تسمع

ونديم همت لى حرته
وبشرب الراح من راحته
كلما استبفظ من سكرته

جذب الزقى إليه واتكا
وسقان أربما لى أربح

ويعلق الصفدي على هذه الموشحة قائلاً : ونظم الأندلسيون وراءه كثيراً في هذه الطريقة الأنفة ، فأحببت أن يكون لى في روضها شقيقة ، فقلت رباه الاستعانة :

هلك الصب المسمى هل لك
ل تلافيه بوعد مطمع

وتمهيد هذا الموشح وخرجته :

رب خذ علق القلب بها
فهمت عنى توالى حبها
لست أنسى قولها في صحبتها
«كل ما قالو علمتو بالذكا
الحديث لىك وانت يا جاز اسمى»

ثم لا يلبث اتباعا لهذا التقليد أن يكفره بقوله الذي يجثم به أو يغلق
دار طرازه :

يارب صفوا فإني جاهل
بالبيتى منك لم أكن ذاهل
وليتنى ما اخترت بالزابل
وليتنى قط لم أكن قائل
« جاع المسكين وصالح يأسى نعا »

وبهذا التكفير عن ذنوب الموشحات الشعرية ، تنطفئ تجربة
الخروج على الأنماط الموسيقية واللغوية والأخلاقية ؛ يتشبع نموذج
التوشيح ، ويدخل في المشرق العربي دائرة مغلفة هي الموشحات
الدينية ، التي لا تزال أصداءها ترجع أنغاماً معتقة قديمة ، لجنس أدبي
مقبور ، كان طيلة عصور زاهرة بملا مدائن التوشيح في إشبيلية
المطرزة ، وقرطبة الزهراء ، وجنة العريف في غرناطة ، بالحلب
والفن ، والجمال والحريّة .

الهوامش

- (١) انظر : فضائل الأندلس وأهلها ، رسائل ابن حزم وابن سعيد والشقندي .
تحقيق ونشر صلاح الدين المنجد ، بيروت ١٩٦٨ . صفحة ٥١/٥٠ .
- (٢) ابن سناء الملك : دار الطراز عمل الموشحات ، تحقيق ونشر جودة الركابي ،
دمشق ١٩٤٩ . صفحة ٢٣ وما يليها .
- (٣) أبي الحسن علي بن بسام الشنتيني : الدخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، تحقيق
إحسان عباس ، القسم الأول ، المجلد الأول ، بيروت ١٩٧٩ صفحة ٤٦٩ .
- (٤) ابن سعيد الأندلسي : المختطف من أزاهر الطرف ، تحقيق سيد حنفى القاهرة
١٩٨٣ . صفحة ٢٥٦ .
- (٥) سيد غازي : ديوان الموشحات الأندلسية المجلد الأول ، الإسكندرية ١٩٧٩ ،
صفحة ١٤ .
- (٦) صلاح الدين خليل بن أبيك الصغدّي : توشيح التوشيح ، تحقيق أثير حبيب
مطلق ، بيروت ١٩٦٦ . صفحة ٣٢/٣١ .
- (٧) ابن سعيد ، المرجع السابق ، صفحة ٢٥٧ .
- (٨) عبد العزيز الأهواني : الزجل في الأندلس ، القاهرة ١٩٥٧ . صفحة ٣٩ .
- (٩) صفي الدين الخلي : العاقل الحال ، نقلًا عن محمد زكريا عنان ، الموشحات
الأندلسية ، الكويت ١٩٨٠ . صفحة ١٢٣/١٢٤ .
- (١٠) عبد العزيز الأهواني : المصدر السابق ، صفحة ٤٩ .
- (١١) إحسان عباس : تاريخ الأدب الأندلسي ، الجزء الثاني ، بيروت ١٩٧٤ ،
صفحة ٢٤٤ .
- (١٢) عبد الرحمن بن محمد بن خلدون : مقدمة ابن خلدون ، تحقيق حل عبد
الواحد وافي . القاهرة ، بدون تاريخ ، الجزء الثالث ، صفحة ١٣٥٠ .
- (١٣) ابن سناء الملك : المصدر السابق ، صفحة ٣٢/٣١ .
- (١٤) عدنان محمد آل طعمة : موشحات ابن بلى الطليطل وخصائصها الفنية ،
دراسة ونص ، بغداد ١٩٧٩ . صفحة ١٦٦ .
- (١٥) ابن سناء الملك ، المصدر السابق ، صفحة ٨٨/٨٧ .
- (١٦) ديوان ابن خاتمة ، تحقيق محمد وضوان الدابة ، بيروت ١٩٧٢ صفحة
١٢٧ .
- (١٧) ديوان الأعمى التليل ، تحقيق إحسان عباس ، بيروت ١٩٦٣ . صفحة
٢٦٢ .
- (١٨) سيد غازي : المصدر السابق ، صفحة ١٩٥ .

- (١٩) ديوان ابن سهل الأندلسي ، تحقيق إحسان عباس ، بيروت ١٩٦٧ صفحة
٢٩٢ .
- (٢٠) لسان الدين بن الخطيب : جيش التوشيح ، تحقيق هلال ناجي ، تونس
١٩٦٧ صفحة ٩٤ .
- (٢١) ابن وشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج ٢ . بيروت
١٩٨١ ، صفحة ١٢٤ .
- (٢٢) سيد غازي : المصدر السابق ، الجزء الثالث ، صفحة ٢٧٤ - ٢٧٦ .
- (٢٣) صلاح الدين الصفدي ، المصدر السابق ، صفحة ١٣٥ .
- (٢٤) A. J. Greimas J. Courtés : Semiotica. Trad. Madrid 1982. pag. 227. 228.
- (٢٥) ميخائيل باخنتين : الخطاب الروائي ، ترجمة محمد برادة ، القاهرة ١٩٨٧
صفحة ٦٥ .
- (٢٦) إحسان عباس ، المصدر السابق ، صفحة ٢٤٤ .
- (٢٧) Kristeva, Julia. Semiotica. Trad. Madrid 1981. Pag 66.
- (٢٨) مارك أنجيتو : في أصول الخطاب النقدي الجديد ، ترجمة أحمد
الدين . بغداد ١٩٨٧ . صفحة ١١١ .
- (٢٩) محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري ، استراتيجيات النص ، بيروت
١٩٨٥ صفحة ١٢٢ .
- (٣٠) ابن سناء الملك : لمصرى الفصول وعقود القول ، مخطوط ، نقلًا عن محمد
زكريا عنان ، المصدر السابق ، صفحة ٣٦ .
- (٣١) Garcia Gomez, Emilio: Las Jarchas Romances de la Serie Arabe
en su marco. Madrid 1965. Pag. 38.
- (٣٢) محمد زكريا عنان ، المصدر السابق ، صفحة ٥٣ .
- (٣٣) سيد غازي : المصدر السابق ، صفحة ٤٨٨ .
- (٣٤) صبري حافظ : الناصر وإشاريات العمل الأدبي ، « ألف » مجلة البلاغة
المقارنة ، القاهرة ربيع ١٩٨٤ . صفحة ٢٣ .
- (٣٥) صلاح الدين الصفدي : المصدر السابق ، صفحة ١٣١/١٢٩ .
- (٣٦) كمال أبو ديب : الشعرية ، بيروت ١٩٨٧ . صفحة ٤٠ .
- (٣٧) محي الدين بن عربي ، نقلًا عن سيد غازي ، المصدر السابق ، صفحة
٣١٨ .

التركيب الدرامي لرائية الخنساء

محمد صديق فيث

١ - النص

- ١ - لدى يمينك أم باليمن حوَّار
أم فزئت إذ حلت من أهلها الدار؟
- ٢ - كأن عبق لذكراه إذا خطرت
لجنى يسيل على الخدين سدوار
- ٣ - تبكى لصخر هي المبرى وقد ولعت
ودونه من جديد الشرب أستار
- ٤ - تبكى غناس لما تنفك ما عسرت
لما عليه رنين وهي مفتار
- ٥ - تبكى غناس على صخر وحق لها
إذ راجها الدهر، إن الدهر ضرار
- ٦ - لا بد من سبلة في صرفها عبر
والدهر في صرفه حول وأطوار

- ٧ - قد كان فيكم أبو عمرو يسودكم
نعم المصمم للداعين نصار
- ٨ - صلب النخيرة وهاب إذا منموا
وفي الحروب جرى الصدر مهمار
- ٩ - يا صخر وزاد ماء قد تشافره
أهل الموارد ما لي ورده عار
- ١٠ - مشى السبلى إلى هيجاء معطلة
له سلاحان ؛ أنياب وأظفار

- ١١ - وما عجول على بؤ تطيف به
لها حنينان ؛ إعلان وإسرار
- ١٢ - نرنع ما رنعت حتى إذا ادركت
لئلا هي إقبال وإدبار
- ١٣ - لا نسمن الدهر في أرض وإن رنعت
لئلا هي تخنان وتسجار

- ١٤ - يوما بأوجد من يوم لارقى
صخر، وللدهر إحلاء وإسرار

- ١٥ - وإن صخرأ لوالينا وسيدنا
وإن صخرأ إذا نشئوا لنخار
- ١٦ - وإن صخرأ لقدام إذا ركبوا
وإن صخرأ إذا جاءوا لمغار
- ١٧ - وإن صخرأ لشاتم الهداة به
كأنه علم لي رأسه نار
- ١٨ - جلد جبل المحيا، كامل ورع
وللحروب هداة الروح مسمار
- ١٩ - جمال السوية، هباط أودية
شهاد أندية، للجهش جزار
- ٢٠ - نخار راهبة، ملجاء طاهية
لنكك حائبة، للمظم جبار

- ٢١ - فقلت لما رأيت الدهر ليس له
مصاب، وحده يسدي ونبار
- ٢٢ - لقد نعى ابن بيك لي أخائقة
كانت ترجم عنه لبل أخبار
- ٢٣ - فبت ساهرة للنجم أرقبه
حتى أن دون غور النجم أستار

- ٢٤ - لم تره جارة مشى بساحتها
لريبة حين يجل بسنه الجار
- ٢٥ - ولا تراه وما لي البيت يأكله
لكنه يارز بالصحن مهمار
- ٢٦ - ومظم القوم شحاً عند مستفهم
وفي الجدوب كريم الجد مسار

- ٢٧ - قد كان خالصي من كل ذي نسب
فقد أصيب بها للعين
٢٨ - مثل الرديني لم تنفد شبيبته
كانه تحت طي البرد
أسوار

*

- ٢٩ - جهيم الحيات نضى الليل صورته
أبلاه من طوال السمك
٣٠ - مورث المجد ، ميمون نقيبته
ضخم الدسيمة ، في المزاء مسوار
٣١ - فرع لفرع كريم غير مؤثب
جلد المبررة ، عند الجمع لفرع
٣٢ - في جوف لحد مقيم ، قد تضمنه
في رسمه مقطرات وأحجار
٣٣ - طلق الديدن لفعل الخير ، ذو فجر
ضخم الدسيمة ، بالخيرات أمار
٣٤ - لبيكه مفتر ألقى حبيبته
دهر وحالفه يؤس وإقتار
٣٥ - ورغفة حار حاديسم بمهلكة
كان ظلمتها في الطحبة القار
٣٦ - لا يمنع القوم إن سالوه غلتمه
ولا يماوزه بالليل سرار

ومهما أقبلت الأم «العجول» أو أدبرت ، لا يقر لها قرار ، ولا يتحقق يقين ، ولا يكتمل إدراك ، بل تتنازعها كل التصورات ، وتحاصرهما كل الاحتمالات ؛ ذلك بأن البوصلة مركبة بحيرة ، بالغة الإيحاء والتعقيد ، تثير قوى الشعور والإدراك كافة ، وتعرضها لمثيرات تتسم بكثير من التداخل والاضطراب والغموض .

٢ - ٢ .

وقد رمزت القصيدة بهذا البو المحير إلى الوجود كله من جهة ، وإلى صخر من جهة أخرى ، وجعلت الناقه «العجول» ، أم البو ، رمزاً للإنسان بعمامة وللشاعرة الخنساء بخاصة . وتتفاعل الرموز وتتجادل ، وتنسبط وتقتد في عوالم القصيدة ، ومستوياتها المختلفة ؛ فتدور الجدليات بين محوري «العجول» - «الخنساء» ، و «البو» - «صخر» ، على توترات وتحولات عدة ، وتتصاعد من خلال آفاق الالتباس والبكاء والدموع ، والموت والفناء والعدم ، لتشارف آفاق التأكد واليقين ، والمجد والخلود ، على محور جدلي جديد هو محور «صخر» - «القوم» (الجماعة) - «الخلود» ، الذي ينحل فيه - جدلياً أيضاً - محور أصلي آخر ، هو محور «الدهر» - «الإنسان» - «الموت» ، وكلاهما يقوم على التضاد بين «كان» (في الماضي) - «وكان» (في الحاضر والمستقبل) . ولكل تلك العلاقات وتحولاتها الجدلية ، دلالة الدرامية المتوالدة ، والسيطرة على الدوام .

٢ - ٣ .

وتتوزع أبيات القصيدة على ثمانية مقاطع تتبادلها الضمائر العائدة على الخنساء (ولنشر إليها بالضمير «هي») ، والضمائر العائدة على صخر (ولنشر إليها بالضمير «هو») ، تبادل له انتظامه الخاص ، وكيفياته وعلاقاته التي ستبين وجوها عند التحليل . ويتم ذلك التبادل على النحو الموضح في الجدول التالي (بالصفحة التالية) :

وهكذا يبدو نوع من الانتظام المتوازن في توزيع الأبيات بين صخر والخنساء على مدى المقاطع الستة الأولى ، ليتساوى نصيب كل منها ، في نهايتها ، مع نصيب الآخر من أبيات القصيدة . ثم ينكسر هذا النسق في المقطعين الأخيرين ، السابع والثامن .

ويرجع ذلك الانتظام إلى ما احتدم بين صخر والخنساء من صراع وتناقض ، وما قام بينهما - في الوقت نفسه - من توحيد واندماج في التجربة الشعرية ، انعكس جميعه على التعبير الشعري ذاته ، بمستوياته المختلفة ، في صور شتى ، ونحل تحليلات عدة ، نرى منها الآن هذا التنافس والتنازع بين الرائية والمرئي على اقتسام الأبيات اقتساماً متبادلاً في أطراف ملحوظ ؛ كما نرى منها ، في الجهة الأخرى ، ترافقاً وتناظراً ، تَبْدِيًا في انتظام هذا التبادل وتوازنه ، وفي اقتسامها الأبيات مناصفة خلال المدى الممتد منذ بداية القصيدة إلى نهاية المقطع السادس ؛ فصار لكل منها ثلاثة عشر بيتاً من ستة وعشرين بيتاً شملتها هذه المقاطع ، من مجموع أبيات القصيدة البالغ ستة وثلاثين .

وفي المقطع السابع ندرك أنه لم يعد للخنساء في العيش أوطار ، حين لم يعد صخر لها «خالصاً» : «قد كان خالصي من كل ذي نسب ؛ فقد أصيب ؛ فما للعيش أوطار» (البيت رقم ٢٧) ؛ فأفسحت له

٢ - ١

«البو» هو العنصر المهيمن ، ومركز التكوين في هذه القصيدة ، وهو المفتاح الذي نرى من خلاله العناصر والأبنية وتفاعلاتها جميعاً ، في ضوئه طبيعته الدرامية التي تتجلى لنا في كل المراحل .

والبو هو ولد الناقه الذي يُذبح ، ويؤخذ جلده ليحشى بالقش والخطب ، ثم يقام في مواجهة أمه ، لتراه وتشمه ، فتدر اللبن لذابحيه !

والبو ، على ذلك ، صورة مأساوية عميقة : تراه أمه ، وتجد فيه سبباً إيلها ورائحته ، وتحبه إيلها الحى ، ولكنها تحبّه منه باليس والموت ؛ فترتد بحيرة ملتاعة . وتمرد إليه مقبلة متمنية ، تتلمسه وتحسسه ؛ فلا يجيب أو يستجيب ؛ فترتد خائبة والهة . ثم تعاود الاقتراب رغبة مؤلمة ؛ تدرك له لبناً وحناناً ، وتتوقع منه تمسحاً ورضاعاً ؛ فتناديه بتحانها وتطريبتها ، لكنه يجمد في موضعه ساكناً لا يريم ؛ لا تسمع منه جواباً ، ولا تجد إقبالاً .

وتتصاعد آلامها - وآلامنا - مع تصاعد الحيرة والاضطراب ، والإقبال والإدبار ، والأمل واليأس ، دون انقطاع ، ومع رؤيته حياً وميتاً ، موجوداً ومعدوماً ، كائناً وغير كائن في الوقت نفسه ، وعلى الدوام .

(*) انظر مقدمة مقالنا «التحليل الدرامي للأطلال معلقة لبيد» ، ص ١٦٥ ، وعرضاً لفكرته المنهجية ، ص ١٩ مجلة «فصول» ، المجلد الرابع ، العدد الثامن ، مارس ١٩٨٤ .

المقطع	الأهيات		الضمير	الدلالة المركزية (المعنوان)
	من - إلى	عددها		
الأول	١ - ٦	٦	هـى	هـى - العبرى
الثاني	٧ - ١٠	٤	هو	هو - السبئي
الثالث	١١ - ١٤	٤	هـى	هـى - المعجول
الرابع	١٥ - ٢٠	٦	هو	هو - الكامل
الخامس	٢١ - ٢٣	٣	هـى	هـى - الساهرة
السادس	٢٤ - ٢٦	٣	هو	هو - لا يمشى لربية
السابع	٢٧ - ٢٨	٢	هـى	هـى - ما لميشها أوطار
الثامن	٢٩ - ٣٦	٨	هو	هو - ضخم الدسعة

والإيجاب فيه ، ومرتباً لتقلعها وتناقضها التي لن تسكن وتقر ، ولن تجد توازنها وتوافقها إلا في البيت الأخير .

وفي كل المفاصل تتراقق التأثيرات وتتداخل ، وتنساب من مقطع إلى آخر ، لتتماس مع تماساً خاطئاً ، أو تتعقّب فيه تعمقاً بعيداً ، بطرق ملحوظة في التعبير وغير ملحوظة ، ظاهرة وغير ظاهرة ، لتعبّر تلك الفجوات الجدلية الواسعة والفجوات الضيقة الكائنة بين المقاطع ، رابطة بينها بروابط صميّة متوقعة ، ومفاجئة غير متوقعة ، وبخاصة في حالات السلب التي نراها تسرى من مقطع إلى مقطع تال له ، فتتمسه بعض المساس ، وتداخله بعض المداخل ، قبل أن تدع له المجال خالصاً للإيجاب ، الذي سرعان ما تفتاله النقائص ، حل ما سوف نرى ونشهد .

٢ - ٥ .

وتتشكل العلاقات ، وتقع التحولات والانتقالات بين المقاطع بخاصة ، وهى القصيدة كلها بعمامة ، نتيجة لفعل قوى عدة ، منها والبوه الذى يرمز إلى الوجود كله ، وينهض بتوليد جديليات الدلالة الكلية للقصيدة ، ويفعل واحدة أخرى من أهم القوى المهيمنة فيها ، وهى قوة الدهر الواقعة حل المحور الجدلي المسيطر حل عناصر القصيدة وبنائها وتحولاتها ، حل الدوام ، وهو محور الدهر - الإنسان - الموت .

والدهر بما يأتيه من تحولات ، وما يبعث به من مصائر وحيوات ، هو الذى يصنع جُلّ صور السلب في القصيدة ، بل هو الذى يشارك مشاركة جدلية كبرى في نسج بنائها ذاته . وقد أشارت الخنساء ، من طرف خفى ، إلى ما يجره الدهر في القصيدة من نسج يبرئ باطنى ، قاهر ومهيمن ، لا راد له ولا سلطان لها عليه ، حين أدانت - فجأة ، وحل غير توقع - نسجه للمصائر وللوجود بعمامة ، في البيت الحادى والعشرين ، مفتتح المقطع الخامس ، بعد الانتهاء مباشرة من المقطع الرابع الذى همه الإيجاب في ظاهره ، حل حين انطوى السلب في باطنه ، وخفى خفاء لا يبين للقرّاء إلا حين يجاوز هذا المقطع كله ، ويدخل في مجال المقطع التالى له ، فيجيب حين يجد الخنساء - بعد أن أقامت وجود صخر بارزاً قوياً ، متناهماً إيجابياً - تدين الدهر وبهجوه وتشكوه ، مستخدمة فاء العطف مباشرة ، بلا تعلق ظاهر واضح يربط بين معطوف ومعطوف عليه ؛ قاللة :

الوجود الشعرى ، حين زهدت في الحياة فزهدت ، أيضاً ، في الرغبة في الاستئثار لنفسها بالزهد من أهيات القصيدة ، وآثرت أن يذهب صخر بما تبقى منها . وما هنا ينكسر الانتظام ، وتصير القسمة كما يل : بيتان للخنساء ، ولصخر ثمانية ، بنسبة « ١ : ٤ » ، حل مدى المقطعين الأخيرين السابع والثامن ، بعد أن كانت قسمة الأهيات بينهما متوازنة متساوية خلال مجموع المقاطع الستة الأولى ، بنسبة « ١ : ٤ » .

٢ - ٤ .

وتتواصل المقاطع مترتبة ومتراصة ، لتشكّل الوحدة الكلية المتناسكة ، الشاملة للقصيدة بأسرها ، وتتلاحم تلاحماً بيناً ، وتتداخل فيها ببعضها ، متبادلة التأثير والتأثر من خلال تناظرات متكاملة ، وتقاطبات متجاوبة :

فحل حين نجد المقطع الثالث « هو - المعجول » ذا تأثير رجعى وأمامى ، معاً ، حل كل ما سبقه وما يلحق به من مقاطع ، نشأ عن بؤره الدلالية والتشكيلية الأساسية (البر ، والمعجول ، والدهر ، والثنايات . إلخ) ، نجد هذا المقطع نفسه قد دخل - في الوقت ذاته - في علاقة تكامل مع المقطع الثانى « هو - السبئي » السابق عليه ، الذى تكامل كذلك مع المقطع الأول قبله « هـى - العبرى » .

ومن جهة أخرى نجد المقطع الرابع « هو - الكامل » ، قد جاء مقابلاً ضدباً للمقطع الثالث « هـى - المعجول » ، الذى اتصف بسيطرة السلب عليه ، فتبعه المقطع الرابع وقد همه الإيجاب . ولكن المقطع الخامس « هـى - الساهرة » يأتى ، بما همه من سلب ، لكى يكشف عما خفى من سلب باطن التعبير وكَمَن في البنية ، خلال ذلك المقطع الرابع .

ثم يأتى المقطع السادس « هو - لا يمشى لربية » ردّاً موجباً مقابلاً لما اشتمل عليه المقطع الخامس من سلب محيط ، ولكنه يتجه في نهايته إلى توليد تقابل ضدبى سلبى آخر ، يترتب عليه الوجود السلبى في المقطع السابع « هـى - ما لميشها أوطار » . ثم يكون المقطع الثامن الأخير « هو - ضخم الدسعة » شاملاً لتناظرات وتقاطبات لكل ما سبقه من مقاطع ، ولذلك يصير مهيأاً لتفاعلات السلب

٢ - ٦

وإذا ألقينا نظرة أخيرة على المقاطع وحناوينها بوصفها دلالات مركزية ، لاحظنا وجود نوع من الترابط الدلالي بين كل مقطعين متساويين في كم أبيات .

فالمقطعان الثاني والثالث (في كل منهما أربعة أبيات) متجاوران ، بطبيعة الحال ، ومتكاملان سياقياً ، وتقوم دلالتاهما المركزية على صورتين حيوانيتين متضادتين ؛ الأولى صورة السبقي النمر الجري ، والثانية صورة الناقة الأم الواهية العجول .

والمقطعان الأول والرابع (في كل منهما ستة أبيات) متباعدان في عالم القصيدة ، وغير متجاورين ، ولكنها مرتبطان استبدالياً برابط التقابل ، من حيث كان المقطع الرابع (« هو - الكامل ») رمزاً مركباً ، يشير إلى خلود صخر ودوامه ، وخصائصه ومنعته ضد السلب والعدم ، لأنه « كامل » ؛ فلا الموت ينفيه ، ولا الدهر يبرزه ، أو ينقص منه شيئاً ؛ وبذلك يكون كمال صخر إيجاباً يواجه السلب المتضمن في فكرة البكاء في المقطع الأول (« هي - العبري ») ، ويدحض ما فيه من حزن على صخر ، وما فيه من جزع ووله عليه ، ويقاومها جميعاً ويلغيها .

أما المقطعان الخامس والسادس (ثلاثة أبيات في كل منهما) فهما متواصلان ومتناظران متشابهان ، من جهة أن المقطع الخامس (« هي - الساهرة ») يصور الخنساء ساهرة في موقف من مواقف الوحدة والوحشة ، والترقب الحائث مما يأتي به الدهر ، على حين يأتي المقطع السادس (« هو - لا يمشي لربة ») ، لجعلها تتمثل - وهي في هذا الموقف - بعضاً من أخلاق صخر ، وتذكر حافظه على مثيلاتها اللاق قر بين المقام والسكن في يومين بعد خروج أزواجهن ؛ فلا يمشي إليهن صخر لفاحشة أوربة . وهكذا تمتد وجودها من المقطع الخامس إلى المقطع السادس ؛ من المرأة - الخنساء ، الوحيدة الساهرة ، إلى المرأة - الجارة ، الوحيدة الآمنة .

ويتناظر المقطعان السابع والثامن (الأول مبيتان والثاني ثمانية) تناظر التقابل والتجاوب بين وجودين ؛ وجود إنسان زاهد في الحياة تعانيه الخنساء ، ويتزعجها نحو الزوال والفناء في المقطع السابع (« هي - ما لعيشها أوطار ») ؛ ووجود آخر مادي مكمل للحياة ؛ إناء لها ووهاء ، في المقطع الثامن (« هو - ضخم الدسعة ») ؛ وهو وجود باقي صلب وطيد ، يشخص في دسعة صخر التي يدوم فيها أبد الدهر ، وعية مستوحدة للزاد ، وإناء للطعام والشراب ؛ موارد الحياة ودواهيها التي زهدتها الخنساء ، قد جاءت لتكون لها الآن مدداً وحياة ، وباعثاً يدعوها إلى الإقبال على الحياة والعودة إليها . وقد اختلف كم أبيات في كل منهما ، ولكنه في الحالتين جاء مطابقاً لدلالته المركزية ومتوافقاً معها ؛ فمقطع الزهد في الحياة جاء لحظة قصيرة (على مدى بيتين) . على حين جاء مقطع موارد الحياة ممتداً مستفيضاً (على مدى ثمانية أبيات) .

٢ - ٧

تتأدى القصيدة من عالمها الداخلي - من حيث هي لغة ، ومن حيث هي رثاء - إلى وظائفها الوجودية ، النفسية والاجتماعية ، بوصفها مجل من مجال مواجهة المشكلات الإنسانية الكبرى ، وبوصفها أداة جماعية تحمل رؤية العالم لدى الخنساء وقومها .

ونقلت لما رأيت الدهر ليس له معائب ، وحده يسدى ونهار

وما تلك الإدانة في حقيقتها إلا صدى للمفاجأة التي حلت بها حين اكتشفت ما كان ينسجه الدهر من سلب خفي تغفل به في باطن الوجود الإيجابي الذي نسجه لصخر في ذلك المقطع الرابع (« هو - الكامل ») ، فضلاً عن انتشاره - ظاهراً وباطناً - في سائر القصيدة .

وكأنما أشارت الخنساء بـ « نهار » إلى ظواهر المعنى في القصيدة بعمامة ، وفي المقطع الرابع بخاصة ، كما ألمحت بـ « يسدى » إلى ما خفي من دلالات وتنقضات وصراعات ، تنبض عليها القصيدة بأسرها بوصفها تعبيراً درامياً . وبعبارة أخرى ، كأن الخنساء قد عبرت عن العلاقات الأفقية التماقية بالاسم « نهار » ، وعبرت بالفعل « يسدى » (فضلاً عن تفاعلاته مع نهار) عن العلاقات الرأسية الاستبدالية التي تحمل تفاعلات النص وترابطاته وانتقالاته ، كما تحمل محاوره وبؤره التي هي مولداته البنوية والدلالية معاً .

لقد جاءت المقابلة بين الفصل « يسدى » والاسم « نهار » ليشير الأول ، بفاهليته وحركته وحدوثه ، إلى قوى القصيدة ودنانياتها ، وما يحدده الدهر فيها - وفي الحياة - من فعال وقائع وتحولات وانقلابات ؛ وليشير الثاني ، بما فيه من اسمية وتكرارية وثبات ، إلى تنابعات القصيدة وخطوطها السليمانية ، وما يوحي به الدهر ، بين الحين والحين ، من اطراد وقرار . ولكن هذا الاسم « نهار » لا يخلص - بالرغم من ذلك - لهذه الدلالات ، ولا يخلو من وجوه جدلية ، وتفاعلات تنبئ في حيوية صيغة المبالغة التي تحملها ، من حيث تكرارها الدلالي المرتبط بتكرار حدوثها في الزمان ، ومن حيث بنيتها الصرفية - الصوتية التي تضمنت التضعيف وصوت الراء ، بما فيها من قيم الحركة والتوتر ، وما فيها أيضاً من آثار اضطراب يشمها الدهر الذي ثبت في « نهار » ، ويشخص على الدوام ويتكرر ، كلما تجدد الحدوث في صيغة المبالغة وتكرر واستمر .

وهكذا يكون قولها « يسدى ونهار » رمزاً إلى جدليات عدة ؛ ففي ترافقها نسج للحياة وللقصيدة . وفي تقابلها مجادل للمستويات في كل منها ، وتصارع للعناصر فيها ؛ وفي تناقضها تعدد وجوه الدلالات في القصيدة ، كما تعدد وجهات الحياة وتتفرق ؛ وبينها تثب ، على الدوام ، كل تلك القوى المضادة للإنسان ، لتنسج نسجاً مضاداً للحياة وثقعاتها وآمالها .

وهكذا تدب الخنساء الدهر لما أوقفه بالأحياء وبصخر ، كما تدبته - في الوقت نفسه - لما ينسجه في القصيدة من تحولات مضادة لمعان الحياة والدوام والمنعة والخلود ، ولما يفرضه من علاقات بنائية ومكونات أسطورية ، تحمل معاني الموت والتحول والحدوث والتضعيف والزوال ، وتحالف تلك التي تنسجها الشاعرة من أجل تحقيق معاني الحياة والنجاة والثبات . (انظر فقرة ٣ - ٤ ، ٣ - ٤ ، ٤ - ٤)

ومن داخل إدانة الخنساء للدهر نستبطن صورة خافية من صور تلك الشكوى « القديمة » - الدائمة - مما يلاقيه الشاعر العربي من عناء الإبداع الشعري وصراعاته وعذاباته وصعوباته .

ذلك الالتباس ، والوصول إلى جواب يستوهم هذا الموقف المعقد ، ويكشف سر هذا البكاء الفريد . ولكن الجواب لا يتحقق ، وإنما تتعدد الاحتمالات ، وتتفاوت ، وتشبه مختلفة ومؤلفة معاً :

فتفاوت ما بين الد «الذي» والد «هوار» ، تفاوت ما بين صوت الأولى بسرعه وقصره وحفته ، وصوت الثانية ببطء وطوله ونقله وامتداده ؛ ففي القدي مصاب حارص خفيف ، وفي العوار مصاب في العين ثقل ؛ عميق عمق أصواتها ، ومتردد تردد التضعيف فيها ، ودائم دوام المد في بنيتها .

وتتعدد أيضاً وتختلف ، كما تعددت العين واختلقت («بعينك أم بالعين») ؛ فصارت عينين ، ينشق بهما الوجود ويتعد ؛ فتبدي الأولى وجهاً وتبدي الأخرى غيره ؛ وتذهب عين بالقدي ، وهين بالعوار ؛ فكأنها منظار مزدوج يشهد ما حل بالوجود من تمزق وانقسام .

ثم تشبه وتتألف في المجموعتين الصوتيتين «هوار» ، و«الدار» ، باشتراكهما في التضعيف ، واتحادهما في حروف الغالبين بالتصريح . ولهذا الالتلاف مغزاه الذي سيلقانا بعد قليل .

كما تشبه الاحتمالات وتختلف في المجموعتين «أُم ذُرْتُ» ، و«إذْ نَحَلْتُ» ، بما فيها من مجانس الحركات والسكنات ، والدالين والتاليف الساكنتين في طرفيهما ؛ فيوحى هذا التجانس بتوافق واقعي ذرف الدموع وخلو الدار ، وترتب الأولى حل الثانية . ولكنه توافق أبعد عن الالتلاف ، واشتباه أقرب إلى الالتباس ، كما سيبدى لنا البيت التالي :

٣ - ١ - ٢ .

«كأن عيني لذكراه إذا خطرت
فيهم يسيل على الحدين مدار»

إن الإدراك ينمو ، الآن ، ويتصاعد ، فيتحد ويجاوز الالتباس والاختلاط حين يصير داعي البكاء والذرف محصوراً في سبب واحد ؛ «الذكراه إذا خطرت» . أي أن البكاء إنما يرجع إلى «الذكراه» ، ولا يرجع إلى القدي أو العوار أو خلو الدار . ومن هنا كانت الفئة الأولى من الأسباب التي ترجع البكاء إلى ما يصيب العين ذاتها (القدي والعوار ، في الشطر الأول) ، والفئة الثانية التي ترجعه إلى ما يقع خارجها (الدار ، في الشطر الثاني) - كانتا مختلفتين بخاتم واحد ، هو خاتم التصريح ، الذي كأنه يقول لنا : «إن الفئتين شبيهتان وسيان ؛ لأنها - معاً - ليستا السبب في الدموع والبكاء» .

أي أن الأسباب السابقة التي تتراوح وتختلف ، وتتعدد وتمتد ما بين القدي والعوار ، وكل ما يقع في المدى الواسع بينهما من أوشاب وأوصاب تصيب العين بعد العين ؛ وكل الأسباب التي تأتلف وتشبه في كل ما هو من باب خلو الدار ، تنكشف جميعها ، وتتفتى ليصبح السبب واحداً محدداً هو : «ذكراه إذا خطرت» . ولذلك صارت العين حيناً واحدة («عيني») ، بعد أن كانت عينين ، بل حيناً تعددت وتكررت (في «بعينك» ، و«بالعين» ، والضمير في «ذرفت») .

وما إن تتحدد العين بوصفها حيناً واحدة ، حتى تصيبها التحورات

إن الوجود الإنساني في هذه القصيدة وجود قلب ، يتجه الدهر والموت ويوقصانه ، حل الدوام ، في السلب والنقص ، والتغير والفناء ، والاهتزاز والاضطراب ، ولذلك يركض البر - ويكمن الدهر ويبدو - عبر أجواء القصيدة ، ليبدى ، لنا وللخنساء ، محولات الوجود بين السلب والإيجاب ، وقلبا صخراً بين وجوه الحياة والموت ، والبقاء والذهاب ، والخلود والفناء .

ولكن القصيدة ، سلاح الإنسان والقوم والخنساء ، لا تنق لمجاهد من أجل القرار والثبات والكمال ، والحياة والبقاء والخلود ، بلا يأمن أو كلاله ؛ فتسعى إلى إعادة التوازن إلى الوجود والحياة بعد موت صخر - قائد الجماعة ورمز وجودها - بإقامة التوازن ، في النهاية ، بين وبين الدهر والزمان ، لمقاومة صبروريتها وحدوثها وتقلبها ؛ وذلك بإدخاله في وجود الجماعة والتوحد معها والقيام بخدمة قيمها ، وهدايتها وحفظ حياتها ، لتحقيق التكامل معها ، واكتساب الدوام والخلود من دوامها وخلودها .

٣ - التحليل

٣ - ١ .

المقطع الأول .

«هي - العبري» .

- (١) قدي بعينك أم بالعين هوار
أم ذرفت إذ غلت من أهلها الدار ؟
- (٢) كأن عيني لذكراه إذا خطرت
لبس يسيل على الحدين مدار
- (٣) تبكي لصخر هي العبري وقد ولت
ودونه من جديد الكرب أشتار
- (٤) تبكي عناس لها تنفك ما عصرت
لها عليه رنين ، وهي منشار
- (٥) تبكي عناس على صخر وحق لها
إذ رابها الدهر ، إن الدهر ضرار
- (٦) لا بد من مينة في صرلها صبر
والدهر في صرله حول وأطوار

٣ - ١ - ١ .

تبدأ القصيدة من موقف التداخل والالتباس الكامن في البر ، وما يثيره أمام الإدراك من حيرة وغموض ؛ ومن هنا كان «السؤال» ، والتردد بين وجوه الإجابات ، وكثير الاحتمالات :

«قدي بعينك أم بالعين هوار
أم ذرفت إذ غلت من أهلها الدار ؟»

لماذا كان هذا البكاء ؟ ولماذا كانت هذه الدموع ؟ أتكون لقدي في العين ؛ أم لعوار ؛ أم لخلو الدار ؟ لقد كان التساؤل محاولة لفض

والتحولات ؛ فلا يقر لها كيان ، ولا يهدأ بها بكاء ، بل تدخل في أطوار جديدة سوف نتعرف مداها شيئاً فشيئاً .

ولكن ما طبيعة ذلك السبب الواحد المحدد ؟

إنه خطور الذكرى ، «لذكراه إذا خطرت» ؛ وإنه لخطور فريد ، يجعل العين تتحول من كينونتها المعهودة إلى كينونة جديدة : «فيض يسيل» ، وتنتقل من موضعها المعروف إلى موضع جديد : «على الحدين» . فلماذا تحدث هذه التحولات ؟ ولماذا تجري هذه التغيرات ؟

جواب ذلك أن الذكرى في هذه القصيدة ليست مجرد خاطر يعبر في البال أو الخيال ، وإنما هي ذكرى شاخصة متعينة في الواقع الخارجى المشهود ، تعين البروشخوصه ، ومزدوجة وعجيرة ، هل نحو ما يزدوج البر ويجير ؛ لأن الذكرى هنا هي ذلك الكائن الغريب : «بوا» بخطر أمام العين على أقدام ، يثب هنا وهناك ، يلح على الإدراك ؛ يهزه ويستثيره ؛ يتحدها ويربكه ؛ يركض ويجرى حيناً ، ويكبو ويسكن حيناً آخر ، ولكنه لا ينى «بخطر» أمام العين على الدوام .

ولذلك يجاوز قوها «إذا خطرت» وجوده النحوى الحرفى الذى لا يستوعب الزمان كله ، ليمتد زمانه في وجوده الشعري ؛ فيستمر في «فيض» ، و «يسيل» ، و «مدار» ، مما تحمله من قيم الاستمرار والامتداد ، والدوام والتكرار ؛ فكأنما يتجدد الخطور فيها جميعاً ويستمر ، فلا يتوقف أو يزول .

٣ - ١ - ٣ .

وكما تتجدد الدموع مع الخطور ، ويتجدد الخطور مع الدموع في الفيض واليسيل والمدار ، يتجددان ويستمران في «تبكى» ، و «العبرى» ، و «وُثت» :

تبكى لصخر ، هي العبرى ، وقد وثت

ودونه من جديد التراب أسناره

وتنمو محورات العين وتتصاعد ، وتبلغ ذروتها في هذا البيت حين تخفى بعد ذكر وظهور ، وتواري في الضمير «هي» ، ظاهراً أو مستتراً ، ثلاث مرات (في «تبكى» ، و «هي» ، و «العبرى» ، و «وُثت») ، لكى تتبدى أخيراً في سم جديد ، وطور فريد : «هي العبرى» .

وخلف العبارات البريئة تكمن المعانى العميقة .

إن «هي العبرى» تبدو كأنها مجرد عبارة من عبارات تحصيل الحاصل ؛ تقرر وتذكر دون أن تضيف أو تكشف ؛ ولكنها في حقيقتها تعبير ثرى عن تغير عميق وانتقال بين وجود العين من حيث هي باصرة مدركة دائماً ، باكية دامعة في بعض الأحيان ، إلى حيث تعبير مجرد «باكية دامعة» فحسب ، وعلى الدوام : «هي العبرى» .

وبسلك تركزت العين التى هي طاقة الإدراك الأولى في هذه التجربة ، ومركز التعبير الشعري الافتتاحي فيها - تركزت في البكاء وجوداً ووظيفةً ، وأسلوباً مواجهاً للعناء والحياة والموت ؛ فصارت «هي العبرى» ، ولا شىء آخر . وسيكون لهذا التحول صدها .

ولقد بكت العين لصخر على مدى ثلاثة أبيات ، وتعالى حزنها

عليه ، «وقد وثت» ، حتى صارت «هي العبرى» حين صار بينها وبينه التراب ؛ فأى تراب ؟ إنه تراب «جديد» ؛ ولكن جدته ليست راجعة إلى أنه قد «أثير» من باطن الأرض عند دفن صخر ، بل لأنه تراب فريد لا مثيل له في كل ما عدها من التراب ؛ ذلك بأنه تراب أسناره تواري ولا تواري ، تخفى وتظهر ، تدفن ولا تدفن ؛ فصخر مائل أمام العين على الدوام برغم دفنه في التراب ؛ إنه مائل «بوا» يبدو ويخفى ، يحيا ويموت ، يبقى ويفنى ، يكون ولا يكون . . . يشخص للبيان ثم يزول .

إنه تراب يذهل ويجير ويربك ، ويخلط - أمام العين والإدراك - بين الوجود والعدم ؛ بين التحقق والتبدد ؛ بين الحياة والموت . وإنه في حقيقة الأمر لتجل مأساوى للبر جديد ، مزلزل وخفيف ، غير الوجود وبذله ، وهز قوائمه وقلبها ، وحول العين الباصرة إلى العين «العبرى» ، فشمها هي والخنساء البكاء والولة والدموع .

وإن مسير البكاء لطويل :

٣ - ١ - ٤ .

تبكى عناس ، فما تنفك ما همرت

لها عليه رنين ، وهي مفشاة

إن جديد التراب الذى دفن صخرأ دون أن يواريه ، يستدبهم البكاء ويستدعيه ؛ فيستهل الأبيات ثلاث مرات في الفعل «تبكى» ، وسرى بين ثناياها ويمتد ، ويستفيض مطرداً متصاعداً من الذرف إلى الفيض ، ومن الولة إلى الرنين ، ويتواصل مستمراً منذ أول خطرات الذكرى ، إلى آخر لحظات العمر : «لما تنفك ما همرت لها عليه رنين» .

وبعد أن كانت الأبيات الثلاثة الأولى مصروفة لوجه واحد من البكاء ، هو بكاء العين ، يأتي البيتان التاليان مصروفين لبكاء الخنساء ؛ فتجتمع العين والخنساء على أمر واحد ؛ هو البكاء على صخر .

وفي النكبات تتساند المخلوقات وتتضارب ، وتؤلف بينها الآلام والتجارب ، فتصهرها وتعيد تشكيل وجودها . فلقد تحولت العين وتركزت وجودها في وجه واحد من وجوهها هو «البكاء» ؛ فدخلت الخنساء ، أيضاً ، في الكيفية الوجودية ذاتها ؛ فكأنما قد انطوت الخنساء في «عينها» ، وانحسر فيها وجودها . ولذلك تراسلت الباكيتان وتوحدتا ؛ فالعين ، وهي الجزء ، صارت «هي العبرى» ، والخنساء ، وهي الكل ، صارت ، أيضاً ، هي العبرى ؛ ومن هنا تركزت وجود الخنساء وتكتف وتحول - بالتشخيص - من الخنساء إلى «خناس» ، فاقصر اسمها «الجديد» ، قرين وجودها «الجديد» ، على الحروف الأصول . وحققاً ؛ في الأحران تلتقى الذات مع جواهرها ، وتدع الاشتغال بالفضول .

لقد تجاوب الإنسان - الكل (الخنساء) مع العين - الجزء (العبرى) ، من أجل أن يعيشا وجوداً واحداً باكياً ، فحناساً ، وانعد الكل مع الجزء ، واكتسب صفته وحمل ماهيته ووظيفته ؛ ومن ثم تحولت الخنساء إلى خناس ، كى يتركز وجودها وتاريخها ومصيرها

كله ، في نحو واحد من الأنحاء ؛ هو البكاء ؛ وإنه لبكاء تراسل فيه الأعضاء ، ويتحدد به وجود الكينونة ، حتى إنها لا تدرك من ذاتها سواء ، ولا يفارقها طوال عمرها مهما بلغ مداه .

ولكننا نفاجأ بصوت آخر كأنما هو صوت حنكم خارجي ، يأتي من العالم الموضوعي ، ولا ينتمي إلى عالم «الباكية» الذاتي . إنه صوت حكم قاس يقول إنها مهما بكيت ومهما زنت فهي مقصورة : «وهي مفتارة» . وتأتي عبارة هذا الحكم جملة حالية ، ليكون قدراً مصاحباً لصيقاً للبكاء ذاته ، لا يفارقه ولا ينفك عنه ، بل يبقى لينازع الحنساء التي «ما تنفك ما صمرت لها عليه رنين» وبكاء . وما ذلك الصوت إلا صوت «صخر» - البو - باعث البكاء والألام ، الذي لا يرضيه شيء ، والذي سيظل يطارد الحنساء طوال القصيدة ، وطوال الحياة ، يقتضيها دموها وآلاماً وهذاباً .

ولسوف تتوالى صور التنازع والشقاق المتبادلين بين صخر والحنساء على وجوه عدة ، تتوزع في أنحاء القصيدة جميعاً .
ويستمر البكاء :

٣ - ١ - ٥ .

وتبكي حنساء على صخر وحن لها
إذ رابها الدهر إن الدهر ضرار

إنها تواصل البكاء وتستزيده برغم النزاع وبسببه في الوقت نفسه ؛ فكأنما قد صار بكائها نهاية لا نهاية له ولا انقطاع عنه . وحن لها ؛ «إذ رابها الدهر» وآذاها وفجعها «بضر» مزلزل وأليم ، يتجسد في تضخيم «ضرار» وإيلاسها ، وتتصاعد فيها كما تصاعد فيها «الدهر» نفسه وتجمل بأصواته في أصواتها ، حين اندمج مقطع «الداك والهاء» من الدهر ، وهلا وتغصم في «الضاد» من ضرار ؛ وحين حقت «راء» الدهر ذاتها ، وتكررت أضغاث مضاعفة في «ضرار» ، وامتدت بالآلف امتداداً . (ولسوف تلعب «الراء» دوراً مهماً في صراعات هذه القصيدة) .

وقد وجدت مثل تلك التجانسات الصوتية من قبل (ولكن بقدر) بين الكلمتين «رابها» و«الدهر» ، ثم أخذت الآن سموها ونسماها وبروزها الكامل في قولها «إن الدهر ضرار» . وفي الوقت نفسه لما ريب الدهر الكائن في الجملة الأولى الفعلية (رابها الدهر) ، وتكشف وانبسط في الضم الكائن في الجملة الثانية الاسمية (إن الدهر ضرار) . فكان اللحظة التي انطوى عليها الفعل «رابها» في الجملة الفعلية ، قد جاوزت لحظيتها ، ووجدت تصاعدها وامتدادها ، باستمرارها واكتمالها وثباتها وثيقنها في ديمومة الجملة الاسمية واستمرار زماها وثباتها ؛ ولذلك جاءت هذه الجملة متخلدة شكل سياقة الحكمة العربية ودلالاتها الثابتة : «إن الدهر ضرار» .

وكأنما تريد الحنساء ، من وراء ذلك ، أن تقول لنا إن الدهر ليس يقتصر على الريب والضر وكفى ، بل إنه لا يتجمل ولا يكتمل وجوده إلا فيها معاً ؛ بها تتكشف حقيقته ، وتتبلور طبيعته .

وهي إذ تؤكد «رؤيتها» هذه باستخدام الجملة الاسمية المؤكدة بعد «إن» ، والمستوعبة لزمان الجملة الفعلية السابقة عليها والمجاورة

لمحدوديته ، فإنها - في الوقت نفسه - تكون قد صدقت هذه الرؤيا ، وزادتها تأكيداً بما أقامته من تجانسات وتحولات صوتية ودلالية في «رابها الدهر» ، إن الدهر ضرار ، وبما في «ضرار» من تضخيم يوحى بترداد الإضرار وزيادته من خلال صيغة «فعال» بما تعنيه من تكثُر وتكرار على مدى الزمان . وحقا ؛ إن الزمان كثير المضرة ؛ إنه «ضرار» .

ولكن الحكمة - الرؤيا التي كانت قد أحكمت في تلك العبارة القصيرة : «إن الدهر ضرار» ، قد فصلت في البيت التالي من خلال حكمة أخرى تضم شطري البيت جميعاً :

٣ - ١ - ٦ .

ولا بد من ميتة في صرفها عبر
والدهر في صرفه حول وأطوار

فمادام الدهر في حقيقته ضراراً ، فإنه لا بد أن يكون دهر الصروف والأحوال والأطوار . وإن لب ما يقدمه الدهر للأحياء من صروفه ، هو الموت . ولكن الدهر يختصر الحنساء وقومها ميتة فريدة ؛ «ميتة في صرفها عبر» ، جاء لفظها مفرداً نكرة ، فكأنها «درة الدهر البتيمة» : الميت فيها حتى لا يموت ؛ وذكره كائن غير محسوس ويخطر على أربع ؛ يبدأ حياة ويبطن موأناً ؛ والعين الخريفة الباكية تغادر موضعها المعهود وتملئ بالخدن وتتحوّل إلى فيض مدرار يغمرها على الدوام ؛ وقبر الميت أستاذ من التراب تخفيه وتبديه ؛ والشاعرة نفسها تدخل في طور جديد يتضائل فيه وجودها ويتركز في البكاء والرنين والأنين ؛ بل إن الدهر أيضاً يتبدى في مجل خاص خفيف إذ يصير الضرار ، صاحب الحول والأطوار ؛

نعم ، إنها ميتة في صرفها «عبر» ؛ أي عجائب ؛ وأي عجائب ؛ وإياها لعجائب منكورة ، تتجل فيها أطوار الدهر وتحولاته التي استبدت بالبيت وسيطرت عليه ، فقام بنيانه جميعه على فكرة التغير الفاعل التي نلقاها سائدة في كل أرجائه : في «ميتة» التي تغنى بها الحياة ؛ وفي تكرار الصرف مرتين («صرفها» ، «ود صرفه») ؛ كما نلقاها في «حول» وفي «أطوار» . وهكذا يكون الدهر باعث التغير المحتوم ، وخالفه وقرينه في الوقت نفسه ، ويصير الأصل لكل تحول وتقلب ، وأطوار وأحوال ، وعروفي يكمن فيها الضم الذي يطبع الدهر ويجعله الضرار .

ومن هنا نجد الدهر يسود وسيطر ويعلن عن نفسه «باسمه» ثلاث مرات في البيت الأخيرين من هذا المقطع ، بعد كل ما أجراه - وما سيجريه - من تحولات صارخ فيها الإنسان والحياة لضرعها . ولكن الإنسانية - الشاعرة تسمى إلى مواجهته والتعرض له لتنافحه وتقاومه . ومن صور هذه المواجهة التي نوردها الآن ، أن اسم الدهر يذكر ظاهراً في القصيدة سبع مرات لا تقع إلا في المقاطع الخاصة بالحنساء ، دون المقاطع الخاصة بصخر ، هذا مرة واحدة في آخر القصيدة ، ولكن ضمير الدهر لا يقع فيها على صخر ، بل على غيره من كان صخر لهم سنداً يعرضهم عما سلبه الدهر منهم (البيت رقم ٣٤) . فكأنما تتصدى الحنساء للدهر منفردة تقاوم نوازله وتلقاها ، وتتقبل ضرباته وتسلم نفسها لها وحيدة دون أن تعرض لها صخراً ؛ ذلك لأنها تسمى إلى إحيائه بعد موته ، وإدخاله في أفاق الخلود وديمومته وثباته وبقائه ؛

فكيف تسمح للدهر إذن أن يداخل مقاطعه وأن يمسه «فيلهكه» ؟

هكذا تمثلت الإرادة النفسية لدى الخنساء ؛ ولكن الدهر يسلك مسالك أخرى ، ويتسرب إلى القصيدة في صور شتى ، لتصبح قوته منافسة ومصارعة على الدوام لقوى صخر والخنساء معاً على ما سيظهر لنا على الدوام .

لقد اختتمت الخنساء هذا المقطع بحكمتين جاءتا بعد سلسلة طويلة من البكاء والدموع والرنين ؛ لتقول لنا إنه من بطن الأحزان والألام تولد الحكمة والمعرفة ، وتنجل حقائق الحياة من حيث هي ضر دائم ، كامن فيها يأتي به الدهر من تغير وصرف وحول وأطوار . ومن هنا كانت سيطرة البكاء على القصيدة كما سنرى ، وعلى هذا المقطع بخاصة فتحول إلى حركة واحدة متصلة هي البكاء ، الذي طبع وجود الإنسان - الخنساء ، وطبع مجالها الزمان الخاضع خضوعاً مفضاً لسلطان الدهر واضراراً .

ولكن أطوار الدهر لا تقتصر على ما سلف من أبيات هذا المقطع بل تسرب كما قلنا إلى سائر القصيدة وإلى المقطع التالي كذلك ، حيث نواجه بأخطر ما يأتي به الدهر من أطوار ؛ وذلك أن يقال «قد كان» الإنسان ، بعد إذ كان يقال «ها هو ذا كائن الآن ا» .

وها هنا موضع الانتقال بين مقطعين متواصلين متفاعلين :

٣ - ٢ .

المقطع الثالث .

«هو - السبئي» .

(٧) قد كان فيكم أبو عمرو يسودكم

نعم الممم للداعين نصار

(٨) صلب النحيضة وهاب إذا منموا

وفي الحروب جرىء الصدر مهصار

(٩) يا صخر وزاد ماء قد تناذره

أهل الموارد ما في ورده عار

(١٠) مشى السبئي إلى هيجاء ممضلة

له سلاحان أنياب وأظفار

٣ - ٢ - ١ .

«قد كان فيكم أبو عمرو يسودكم

نعم الممم للداعين نصار»

فكما أن للدهر أطواراً ، فإن البوايضاً ذو أطوار ووجوه . وعلى حين نعى «قد كان» وجه البوايض ، فإن «كائن» تعنى وجهه الحى ؛ ذلك لأن «كان» عدم وذهاب فى الماضى ، فى الوقت الذى تشير فيه «كائن» إلى التعيين والحضور والوجود ، والتحقق فى الواقع والحاضر المشهود ، كمن تعنى استهلال المستقبل المأمول .

وحين أدخل الدهر صخراً فى الماضى ، وحرمه من الحاضر ، أعطاه الموت والفناء ، والغياب والعدم ، وسلبه الحياة والخلود والظهور

والوجود . ولكن القصيدة تحاول أن تعيد إليه ما سلبه الدهر منه ؛ فترده إلى الحاضر المشهود ، وتدخله فى إهاب الثبات والحضور والوجود ، وتنهضه عالياً سيداً ؛ «يسودكم» ، عجيباً ناصراً ؛ «نصار» ، صلباً منيعاً ؛ «صلب النحيضة» ، معطاء كريماً ؛ «وهاب» ، يدق رقاب الأعداء ، ويهيم الموت ذاته ، إذا أراد ؛ «مهصار» .

وفى «مهصار» يمثلك صخر ما امتلكه الدهر ؛ أن يجيى ويميت ؛ وبذلك لا يعود صخر أداة للدهر والموت ، بل يصير له سيداً ، ويصيران له أداتين خاضعتين له .

ثم إنه لينمو وجوده حتى إنه ليبلغ ذروة التحقق والخلود ؛ وذلك حين يشخص بارزاً منبسطاً فى النداء ؛ «يا صخر» ، غاطباً قائماً ، ذا حضرة كاملة تناهض كل ما فى «قد كان» من غياب وموت وفناء .

وفى «بين» «قد كان (صخر)» ، وحضوره وندائه باسمه وخطابه بـ «يا صخر» ، تمت له باللغة صور وصور من الإيجاد والإحياء والمساندة والتثبيت ، والوقوف لقوى الموت والدهر الكامنة فى «قد كان» .

فلقد اكتسب حضوراً فى القوم وتوحدوا بهم فى قولها «فيكم» ؛ إذ كان حرف الجر «فى» متبوعاً بالضمير «كم» الذى تحركت كاهه ، فظهرت الياء من «فى» ، وامتدت فى النطق دون أن تتعرض للحدف فيها لو تبعها ساكن ؛ فتكرس وجود صخر - بهذا الامتداد الصوتى - فى الجماعة المخاطبة الحاضرة الباقية ، وترسخ فيهم ، ودخلهم وباطنهم ؛ وهم على ما هم عليه مناط الدوام والاستمرار والتحقق والخلود .

ثم التصق بهم واقترب ، فى الكنية «أبو عمرو» ، كأنه حى بينهم ؛ يُنادى بالمودَّة واللين ، ويذكر بالتوقير والتجليل . وبالكنية يكتسب الإنسان مزيداً من التحدد والتميز والحرية من قبل الجماعة ؛ فكأنها نوع من الاعتراف الاجتماعى بصخر الفرد المتميز ذى الأهلية والقوامة ، تذكرها الخنساء لتقول لنا ولقومها إنه ذلك «الشخص» الذى قد علمتموه . ولذلك أتبعته الكنية «أبو عمرو» بمعنى السيادة التى تمثل ذروة الجدارة الذاتية من جهة ، وذروة الاعتراف الاجتماعى بشخص ما ؛ «يسودكم» .

واستمر وجوده فى هذا المضارع «يسودكم» ، وعلاً فيهم قائداً وسيداً . واكتسب فى اسم المفعول «الممم» مزيداً من شهادة القوم ومساندتهم ، ومزيداً من الأهلية والقوامة باسمهم ؛ إذ إنهم هم الذين عمموه وسودوه ؛ فكأنهم كما قد ساندوه حياً ، ساندوه أيضاً ، ميتاً ؛ فامتد فيهم ، وأصاب بهم الخلود .

وهكذا اكتملت لصخر بالكنية والفعل المضارع واسم المفعول (أبو عمرو - يسودكم - نعم الممم) صياغته الاجتماعية ، ووجوده الشخصانى المتكامل ، حين اندمجت ذاته فى الآخرين ، فلم تعد بلا أبعاد أو وظيفة أو غاية .

وأبعاد شخصية صخر ممتدة بلا حدود ، كسوظائفه وغاياته التى تنبسط فى خلال كل مقاطعه . ووظائف صخر وغاياته لا تنقضى ؛ ذلك بأن من أعطوه ماهيته وأهليته واختاروه ليكون سيداً ومُعَمِّمَ . يرجون فيه الكثير ، ويتوقعون منه الاستجابة لكل ما يطلبون وما يرجون ؛ فهذه نتائج الاعتراف الاجتماعى أو ثماره التى يريدها كل

التي جاءت تالية لصيغة الدهر «ضرار» ، لتكون دالة المجاهدة لعدوان الدهر ، ودفع ضره ، والانتصار عليه ، ونصرة ضحاياها ، ونجدة المصابين بنوازلها .

وها هنا علينا أن نلاحظ أن كل ما ينسب إلى صخر من فعال - أوجهه - في كل مقاطعه قد جاء في صورة أسماه وجل اسمية ، ولم يأت في صورة أفعال وجل فعلية ، إلا في حالات نادرة سوف نواجهها في حينها . وليس ذلك إلا من أجل الصعود بصخر من الزمانية والحدوث إلى الديمومة والخلود ، ومن أجل أن تدوم أعماله وتصير مطلقة ، فلا تحاصر بما في صيغ الأفعال من عرضية وجزئية زمانية ، تجعلها تنقطع وتنقضى بانقضاء الفعل ، وانقضاء زمانه المحدود .

٣ - ٢ - ٢ .

«صلب النحيزة وهاب إذا منموا»
وفي الحروب جرى الصدر مصمار»

ومع «صلب النحيزة» تلجأ القصيدة إلى مزيد من الوسائل التي تدفع عن صخر آثار «قد كان» ، وآثار الدهر والزمان وتقلباتها وحدوثها وتغيرها . ومن هذه الوسائل ما نلقاه الآن من صيغ الصفة المشبهة التي وصف صخر - في مقاطعه - بأربع عشرة صيغة منها ، بدءاً بقولها «صلب النحيزة» ، وذلك من خلال ما نلقاه من الجمل الاسمية التي لها الغلبة الطاغية على هذه المقاطع ، كما ذكرنا .

وهكذا يبدأ تيار من صيغ المبالغة والصفات المشبهة والجمل الاسمية ، ليشمل مقاطع صخر ، وسيطر عليها ، ليهب هذا التيار كل ما فيها جميعاً من وجوه الثبوت والاستمرار والدوام ، ويدخله في ديمومة متصلة متماسكة تجاوز جزئية الرمان وحدوثه وتقلباته ، ليحقق المزيد من الخلود والانتصار على الدهر والموت .

وفضلاً عن ذلك ، فإن هذا التيار من التعبير اللغوي القائم على «الاسمية» يؤدي وظيفة أخرى أصيلة في مجال الوجود الإنساني ، هي تأسيس ما هو ثابت في الذات ، وتأسيس ما هو جوهري لها ، أو بمباراة أخرى إن هذا التيار يعمل على تشخيص الكينونة وتحديد ماهية في وجود صخر الذاتي .

ومن هنا كانت أولى الصفات المشبهة ، الداخلة في الوقت نفسه في جملة اسمية ، هي «صلب النحيزة» . ففي صلب النحيزة يكتسب صخر ما يشبه أن يكون المبدأ الداخلى الثابت الذي تنبع منه كينونته بصفاتها وقواها جميعاً ، والذي تنبى عليه فضائله وأخلاقه وفعاله كافة ، وكذلك مصيره وكل تاريخه ، وبخاصة تاريخ ثباته واستمراره في مجاهدة الدهر والموت .

أي أن «صلب النحيزة» قد جاءت لتكون أداة تكريس لسمات الشخصية الثابتة ، ودالة كذلك على ضبط النفس والسيطرة على اتجاهاتها ، وإشارة إلى تكاملها في الوقت نفسه . ولذلك يكتسب صخر في «صلب النحيزة» المنعة والحصانة ضد الأذى والضرر ، ضد التمزق والانهيار ، ويكتسب القوة والثبات ضد تغيرات الزمان وتقلباته وهزائجه ، كما تكتسب فضائله استمراراً وثباتاً ودواماً ، برغم التغيرات والتقلبات . وها هنا السرى متوالية الصفات التالية : « وهَاب إذا منموا ، وفي الحروب جرى الصدر » ، فإذا منع الآخرون

مجتمع . ولذلك كان صخر وللدايين نصاره ، فالاعتراف به هو الذي ساق إليه نداء الداهين ، وهو الذي استوجب عليه نصرتهم وإغاثتهم ، وهو بذلك كله زعيم ، بفضل ما سلف - وما هوأت - من صفات تسوقها الحنساء مترتبة على الدوام في حلاقات محكمة لا يستدعيها مجرد الرصد والسرد ، أو الركم ، وإنما يحكمها الانبثاء والترابط والاتساق في كل الأحوال .

ومع صيغة المبالغة «نصار» يفتح لصخر باب واسع من أبواب الوجود والخلود . وإذا كان الدهر قد وصف ذات مرة بصيغة مبالغة واحدة هي «ضرار» (في البيت الخامس من القصيدة) ، ولم يوصف بعدها بصيغة مبالغة أخرى ، إلا مرة ثانية فحسب ، هي «نصار» (في البيت الحادي والعشرين) ، فقد نشط صخر في إحدى وعشرين صيغة من صيغ المبالغة ، وصف بها على مدى واحد وعشرين بيتاً هي كل ما شملته المقاطع التي اختصت بها الحنساء من أبيات القصيدة (وهناك ، فضلاً عن ذلك ، صيغة لاخرى واحدة لصخر جاءت على وزن فاعل ، هي «ورع» ، ولكنها دالة على كف الفعل ومنعه) .
(انظر أواخر فقرة ٣ - ٤ - ٣) .

ومع أن هذه الصيغ لم تتوزع على الأبيات توزيعاً منتظماً متساوياً بطبيعة الحال ، إلا أننا نلقى ها هنا مظهراً من مظاهر التوازن الجدلي الخفى في هذه القصيدة ، فكأنما قد وقع ذلك التوافق بين عدد صيغ المبالغة وعدد الأبيات ليكون دالة على الوجود الدائم لفعالية صخر ، وشخصه في هذه الصيغ مستوعباً - بوجه ما - لكل أبيات مقاطعه بدون استثناء ، وليقول لنا بذلك التوازن التلقائي الباطني : «هوذا صخر موجود على الدوام ، فلا يغيب» .

ولقد جاءت هذه الصيغ المتكاثرة لمجاهد بها صخر الدهر وصيغته الواحدة ، أو صيغته ، وليصير فيها فعلاً على الدوام ، يصنع الفعل بعد الفعل على سبيل التثبيت والتكرار والاستمرار ، وينهض فيها بالفضائل كافة ، يقيم بها وجوده ووجود الجماعة ، ويدفع صروف الدهر والموت ، فيحقق لجماعته ولنفسه البقاء والذكر والخلود . وبذلك يصير صخر محور «القدرة» على الفعل ، دون سائر قوى القصيدة ، ينحويها نحوين : في أحدهما يذهب بالفضائل كافة ، وفي الآخر يدفع ضر الدهر ونوازلها ، بخاصة حين نعلم أن ما نسب من صيغ المبالغة لغيره من شخص القصيدة يقتصر على صيغتين أخريين (هذا صيغتي الدهر) هما صيغة «مدرار» (بيت ٢) ، وصيغة «مفتار» (بيت رقم ٤) ، وهما صيغتان تتعلقان بالحنساء ، ولكنها تصفان دموعها وبكاءها ، وتكاد الثانية منها تناهض الأولى وتلغنها بما تحمله من معنى التقصير في أداء الفعل (جدول فقرة ٣ - ٥ - ١)

وهكذا اختصت الحنساء صخرًا بالأفعال المطلقة المتضمنة في صيغ المبالغة والمتحررة من قيود الزمان ، وآثرته بها لكي يهزم الدهر ، ويصيب الخلود ، وإلا فماذا يكون الخلود في نظرها - والأمر كذلك - سوى دوام كرام الأفعال ؟ ليس ذلك فحسب ، بل إنها قد عاجلت بهذه الأفعال وجهاً من وجوه الموت من حيث هو انفصال عن الجماعة وحياتها وحركتها ، فأعادت لصخر - بذلك - الاتصال بها والمشاركة في حركتها .

ولقد كانت أولى صيغ المبالغة التي وصف بها صخر هي «نصار» ،

وأول هذه الوجوه «مشى السبتي». وما السبتي؟ إنه النمر الجريء. ولكنه ها هنا، أيضاً، ذلك الذي لا يقدر المواقف، ولا يأبه بالنذر، ولا يبالي بالمحاذير، ولا بما يحل من خلفه — هل يديه — من نوازل حين «يفارقهم».

إن «مشى السبتي» تأخذ هذه الوجهة السلبية لأنها توضع، من القصيدة، في موضع المقابلة مع «قد تناذره أهل الموارد». فعل حين يحجم الناس يقبل السبتي، وهل حين يتدبرون ويتحسبون، لا يتدبر هو أو يرعوى. وبذلك أخلف للخنساء — بتهوره، وعدم تدبره — «هيجاء معضلة»، و «سلاحان»: أنياب وأظفار، ليست تشير، فحسب، إلى تلك المركة التي دخلها صخر السبتي مع الموت، وإلى أسلحته فيها، ولكنها تشير في الوقت نفسه إلى هذه المركة «المعضلة» التي تحياها الخنساء بسبب موته، وتشير إلى أسلحته التي وجهها إليها هي ذاتها. إنها تشير إلى وجوده البوي المحير الذي ستمانيه الخنساء، والذي يطاردها ويلازمها بلا هوادة أو فتور.

وهكذا تقلب السبتي جرىء الصدر المهبسار في هيجاء معضلة، ثم أورثها لاخته الشاعرة، فانعكست كل إيجابيات القوة لدى صخر وانقلبت، في هذه اللحظة، لكي ترتد إلى الخنساء، وتلمب دوراً سلبياً مضاداً لها ولوجودها. وهكذا. أيضاً، تزودج حقائق الوجود وتتجادل، ازدواج البوكل لإيجابياته وسلبياته، وتجاهدا.

ومثلما تزودج الحقائق والأشياء بفعل ثنائية البو وازدواجيته، تزودج، كذلك، أسلحة السبتي؛ فيصير له، بدلاً من السلاح، «سلاحان»، تكرر وازدوجا، بواو العطف في «أنياب وأظفار»، ثم امتدأ مشرعين مسلطين نحو الخنساء، ليكونا أصلاً من «أصول ميراث» أخيه صخر السبتي، الذي يشول إليها؛ فكأنما يطارد صخر السبتي أخته الشاعرة لكي يعمل في صدرها أسلحته التي أحملها من قبل في رقاب أعدائه وأعدائها!

٣ - ٣ .

المقطع الثالث .

«هي - المجول» .

- (١١) وما عجول هل بو تطيف به
لها حنينان إعلان وإسرار
(١٢) ترتع ما رتمت حتى إذا امركت
لإنما هي إنبال وإدبار
(١٣) لا نسمن الدهر في أرض وإن رتمت
لإنما هي تحنان وتسجار
(١٤) يوما بأوجد متى يوم فارقت
صخر وللدهر إحلاء وإسرار

٣ - ٢ - ١ .

«وما عجول هل بو تطيف به
لها حنينان إعلان وإسرار»

وذهب وعطاءهم، كان هو الوهاب، وإذا ثبت الحروب وجبن الآخرون وخافوا وتقهقروا، كان هو «جرىء الصدر». وقد توافقت كل صفة مع مدلولها من وجهين؛ فالتضخيم في صيغة المبالغة «وهاب» أنبأ عن تدافع عطائه وترداده، وإن انقطعت دواحيه، والصفة المشبهة في «جرىء» أنبأت عن ثبوت جرأته وشجاعته، وإن واجه الحرب التي يبرز أمامها ذور الجرأة والشجاعة، والمد في الأولى يوحى ببسط عطائه، وفي الثانية يوحى بطول ثباته. وكما توافقت الكلمتان مع مدلوليهما تكاملتا لتعطي لشخصية صخر تكاملها وتوازنها، من حيث كانت الأولى دالة اللين والبذل، والثانية دالة القوة والقهر.

وفي مهبسار ثبت له ما يجاوز كل المعاني المعهودة للقوة والشجاعة، ليصل إلى ما ألحنا إليه من أنه تأسيس لصلاقة خاصة بين صخر والموت؛ يصبح فيها صخر قادراً على ورود موارد الموت، لا لكي يموت؛ فليس صخر بالذي يموت، وإنما لكي يسوق إليه الأعداء، ويدق رقابهم. وهو لا يفعل ذلك بين حين وآخر، ولكنه يفعله كثيراً وعلى الدوام بفضل صيغة المبالغة في مهبسار (وفي «وراد» الآتية بعد). فكأنما قد صارت قيادته للموت وسلطانه عليه وتصريفه لشئونه، عادة وطبيعة، وسجية؛ ليس صخر صلب التحيزة؟ وإن من صلابة تحيزته ألا يصيبه الموت، وإنما يصيب غيره على يديه.

ومن هذه العلاقة الفريدة بين صخر والموت تتولد تلك الصفة الفريدة لصخر حين يصير «وراد ماء [الموت]، ذلك الماء الذي قد تناذره أهل الموارد»:

٣ - ٢ - ٣ .

«يساصخر وراد ماء قد تناذره
أهل الموارد، ما في ورده هار»

ففي صيغة المبالغة «وراد» يتكرر ورود ماء الموت على الدوام، بلا توقف أو انقطاع. فلماذا؟ وكيف يكون ذلك؟ لأنه سيد للموت وقائد له؟ نعم. ولكن الأمر في هذه القصيدة لا يبقى له إيجابه؛ فالبو يعبت بكل مستقر، والجدل يجعل الموت والدهر ليس منها مفر. ولذلك تتحول الدلالة في «وراد» إلى جهة أخرى. فعل حين يهرب الناس جميعاً من الموت ويتناذرونه «قد تناذره أهل الموارد»، يرد صخر ويصدر عنه على الدوام؛ لأنه قد صار «بوا»؛ يموت ويحيا، يرد ويصدر، يذهب ويعود، يدبر ويقبل، بل إن الخنساء لشاهدة في هذا الورد حياً دائماً وميتاً دائماً في الوقت نفسه؛ فهو الورد على الدوام، وهو أيضاً الصادر على الدوام، بلا قرار وبلا نجاة أو خلاص؛ ومن هنا تعود صور السلب، وتتوالد آلام الخنساء.

وماء الموت الذي قد تناذره أهل الموارد «ما في ورده هار»؛ فماذا فيه إذن؟ هل فيه الفخار والشرف والمجد؟ هل فيه الكسب والزهو والنصر؟

ربما نرى فيه ذلك، ولكن للخنساء فيه وجوهاً آخر:

٣ - ٢ - ٤ .

«مشى السبتي إلى هيجاء معضلة
له سلاحان أنياب وأظفار»

وقد انسابت هذه الثنائية المؤلفة الكامنة في «سلاحان» بين ثنايا هذا المقطع كله ، فعمته ووسمته يجسمها الذي تجل في «أنياب وأظفار» ، فامتد في «حنينان» ، ثم امتد في «إعلان وإسرار» ، و«إقبال وإدبار» ، و«مُحَنَّن وتَسْجَار» ، و«إحلاء وإمرار» ، فكانما قد صار وتكرار هذه الثنائيات آلة ذات شقين من آلات التمزيق والعذاب ، أو قدراً مسلطاً من الدهر يجمع بالواو بين المتناقضات ، وينزل بها في وجود الخنساء فيحاصرها ويطبق عليها فلا تجد فكاً ، ولا يدع لها مخرجاً أو نجاة . وتأن هذه الثنائيات - حل الدوام - في نهاية «المطاف - الطواف» من كل بيت طوال هذا المقطع - الجملة في الموقع الزمان ذاته من كل تشكيل تعبيرى يحمله بيت من أبياته ، وكأنما لكي تقول للناقة المجول : قد أحبط بك ، وقضى الأمر ، فطريقك محاصر مسدود ، وطوافك المحير سجن أبدي محكم مقدور .

وقد تكرر حصار الثنائيات للمجول ، وأطبقت عليها إطباقاً ملاماً أقطار الفضاء الموسيقي لهذه الجملة - المقطع ، حين جاءت هذه الثنائيات في شكل منظومة صوتية ذات توقيعات موحدة متناسقة ، وأصوات متناغمة ممتدة ، قد ضمت إليها - في الوقت نفسه - نغمات القوافي وتوقيعاتها ، بما فيها من تكرار واطراد صوتيين . وقد تراوحت صيغ الثنائيات في مزدوجات متتابعة ما بين «إفعال وإفعال» (ثلاث مرات) ، و«أفعال وأفعال» (مرة واحدة) ، و«تفعال وتفعال» (مرة واحدة) . واتفق مفتاحا طرفي كل مزدوجة من مزدوجات الصيغ في الصوت والحركة كليهما ، ولم يختلفا أبداً ، فقد بدأ في ثلاث بالهمزة المكسورة ، وفي صيغتين بالفتح ، للهمزة مرة وللشدة مرة . وهكذا يستعلن - دائماً - سلاحا صخر في هيجانه المعضلة التي ألقى إليها أخته ، فتستعلن - في الوقت نفسه - أمهليل القدر والدهر ، وتشخص كالأسياف المشرعة حل الدوام ، أو القوائين المتسلطة القاهرة التي لا تتخلف ، ولا تفرق . أو ليس هذا كله نسيجاً من نسجه ، وبعضاً من أصواته وإشاراته ، التي تعلن عنه ، وتنتظن باسمه ؟

٣ - ٣ - ٢ .

وترنح ما رنمت ، حتى إذا أدركت
فإنما هي إقبال وإدبار

وتتوالى طوابع الكارثة التي ساقها الدهر ونسجها في حياة المجول وفي مقطعها معاً ، حين تتوالى الأصوات والإيقاعات متراوحة متفاوئة ، فتضج وترنح ، وتكرر وتزلزل حل مدى وترنح ما رنمت ، ثم إذا بها تسكن في آخرها ، فيطبق الصمت في تاء التانيث الساكنة . وتعاود الأصوات انطلاقها وتفجرها في قولها «حتى إذا أدركت» ، بما احتواه من تضييع (مترين) تتكرر فيه الأصوات وتتلجلج ، ثم يسكن الصوت ، ويطبق الصمت مرة ثانية في تاء التانيث الساكنة . وهكذا تتوالى الأصوات والإيقاعات فيها يشبه القصف المفاجيء ، أو الطرق الثقيل الذي يعقب صمت خفيف ، مفاجيء وكثوم ، فكانما هي نوازل الدهر تنزل نزول الطوارق التي يهاجم بها الموجود ، فينظر ويبتز ، ويغار ويضطرب في هذه الهجاء التي ليس لها نظير .

لقد أوردت «صخر - السبتي» أخته الخنساء هيجانه المعضلة ، وأسلمته المزدوجة المؤلفة ، وأنابها وأظفاره جميعاً ، لتنبش وجودها وتمزقه ، وتطبقه بطابعها المؤلم والمحير والحزين ، فتحميا بذلك وجداً ليس له مثل . ومن داخل هذا الوجد تتحول الخنساء إلى «ناقة - أم - عجول» ، ويحور أخوها صخر السبتي إلى «ابن - البر الميت الحي» . وفي أتون هذه المتناقضة محاصر الخنساء ، وتغطيها المتضادات والنزاعات ، ويقتصر عليها وجودها كله ، وتطبقه من كل الوجوه ، فيتمزق بالآلام ، ويتوزع بين ازدواجية القاهرة ، وتشتت مهيمن ، وحصار شامل ، في الآن نفسه .

ومن هنا نجد هذا المقطع كله قد اقتصر حل جملة واحدة ، هي جملة : «وما عجول حل بو تطيف به يوماً . . . بأوجد متى يوم فارقي صخر . . .» ، ذلك بأن اللحظة التي يحملها هذا المقطع قد صارت هي الزمان كله ، وأن التجربة التي يصورها قد باتت مجال الشعور كله ومركزه ومحوره ويؤثرته التي تتجمع فيها كنهيات الوجود والتعبير جميعاً ، وعلاقات القصيدة وبنائها ، وتتفجر منها كل تحوراتها وتطوراتها .

في هذه الجملة - المقطع دارت بالخنساء الدوائر ، ونزلت بها النوازل ، وجثمت عليها طوارق الدهر بوقرها الثقيل ، وتعددت واستطالت ، فشملت المقطع كله وأحاطت بالمجول ، وطافت حولها كطوفها هي نفسها حول البر ابنتها الذي صار ، بما فيه من نقائص ملازمة وشاملة ، كأنما يحيط بها هو أيضاً ويظوف ! وسوف يفيض هذا المقطع القصير في عرض ثلثات ذلك الجدل المروع الحزين ، الذي نسجه الدهر في وجود المجول ، من حيث إنه هو «وحنه يسدي ونياره» .

إن الطواف حركة مستمرة بلا نهاية ، ودائرة بلا وجهة . وحل حين كان أهل الموارد يملكون اتجاهها واحداً محدداً هارباً من الموت الذي يتنافرونه ، وحل حين كان صخر يملك كذلك اتجاهها واحداً محدداً متجهاً نحو الموت الذي يمشى إليه مشى السبتي ، لا لمجد الخنساء سوى حركة حبيبة ، هي حركة بلا وجهة ، تذهب - في الوقت نفسه - في كل وجهة ، «تطيف» بابنها البر ، لا تدركه ولا تلتاه ، وتظل تدور بلا قرار ، وتذهب في كل اتجاه ، وكأنما تأخذها حركتها - ذاتها - وتسيرها ، سلبية الإرادة ، إلى كل اتجاه . تلك صورة من صور الهيجاء المعضلة التي أوردتها صخر للخنساء ، قد انعكست في هذا الطواف المحير المضيق المروع الذي لا يتوقف ، بل يستمر في الرنح ذاته ليحولته من مجل للحياة والزاد ، إلى مأزق للسلب والعقاب والعذاب (في البيت التالي رقم ١٢) .

وكما ازدوجت أسلحة صخر - السبتي . وله سلاحان ، ازدوج حزن الخنساء - المجول : «ها حنينان» . وقد تناهجت الصيغتان ونجاستا ، لتقول لنا إن «سلاحان» تعني «حنينان» ، و«حنينان» تعني «سلاحان» ، ولتقول لنا إن بكاء الخنساء قد جاوز كل معهود ، وتحول إلى لوحة وآلام تظن في الجسد والروح طعنات كطعنات الأسلحة وجراحها . وكما يخفى بعض الجراح والطعنات ويستبين بعضها الآخر ، كان من بكاء الخنساء أيضاً ما يخفى ، ومنه ما يستبين : «إعلان وإسرار» ، ولكنه في الحالين طعنات «سلاحان» وضرباتهما وجراحهما . . كلاهما حل وجهه سواء . . مؤلم ومريع .

٣ - ٣ - ٣ .

ولا تسمن الدهر في أرض وإن رمت
لأنها هي تحنان وتسجار

فيجتمع لها فوق «الإقبال والإدبار» ، «تحنان وتسجار» ، وكذلك يقتصر عليهما وجودها بالصيغة نفسها : «لأنها هي» . (وذلك نظير لانتصار وجودها على مثل هذا البكاء من قبل ، بفضل أسلوب الترخيم في «خناس») .

وها هنا أيضاً وقعت واقعة التحنان والتسجار ، وما فيها من زلزلة وحذاب ، بعد قارعة صوتية أخرى نزلت لأصمت ، وصكت وفاجأت ، في قولتها «وإن رمت» ، التي تحمل في باطنها قارعة ثانية دلالة ، كامنة في ذلك التناقض الأليم الذي يقوم بينها وبين ما قبلها من سلب مفاجيء ومضاد لقوانين الحياة والأحياء ؛ سلب يصنع الدهر الذي يبرز الآن ، ويواجهنا بنسجه الأليم : «لا تسمن الدهر في أرض وإن رمت» .

وعلى حين تكشف الرنع من قبل (في مزدوجته السابقة) ، في ضوء مزدوجة «إقبال وإدبار» ، وطارقة «أفركت» ، يصبح الرنع ذاته في البيت الحالي صلب الطارقة وقوامها ، حين يتكشف ما استبد به من سلب ونقصان ينجل كلاهما عن جدلية قاسية تجعل عاقبة الرنع الهزال والحمران ، وتحرته الجفوع والسفاب : «لا تسمن الدهر في أرض وإن رمت» .

وقد عاد الدهر إلى الاستعلان مرة أخرى - كدأبه في مقاطع الخنساء - ليقول لنا إنه كامن وراء كل ما يجل بالحياة والأحياء من صور السلب والبند والضياح معاً . ولقد عاد لكي يتظاهر على العجول - كما تظاهر عليها السبني وحيرها البو - فيمنعها الشيع في أي أرض ، وكل أرض ، وكأنها تتأمر الأرض مع الدهر فتضن عليها - مع - بالسمن والشيع ، كما ضنت عليها - من قبل - بالانجاء والقرار ، في «تطيف» ، وفي تضاد الحركة بين «إقبال وإدبار» .

وحين تظاهر على الخنساء - العجول كل قوى الوجود ، بدءاً «بالبأخ» السبني ، ومروراً بالدهر (الزمان) ، والأرض (المكان) ، وانتهاء بزاد الحياة في الرنع والطعام ، تنضج بالبكاء لتقطع به منظومة الثنائيات وتناقضاتها الأليمة (قبل أن يحتتمها الدهر بإحلاله وإمراؤه) .

وإنه لبكاء بلا انقضاء ؛ ما إن يبدأ ممتداً في امتداد «تحنان» حتى يملو ويتزايد ويتفجر ويستمر في تفجرات «تسجار» واستمرارها ، وما إن يملو حتى يبيط ، ثم يعاود التصاعد والتصويت رنيناً وأنبأ ، تنسج فيها الخنساء وتترزل ، ومهتر متفجعة متوجعة بلا نجاة أو راحة وأطمئنان .

وكلما امتد البكاء وتمدد في «تحنان وتسجار» تمهدت معانيه وامتدت ، من حيث هو ضعف وإمبار وانزمام ، ومن حيث هو شك في كل ما تستند إليه الذات من موارد الحياة والوجود ، وقوامها وحقائقها ، ويأس من بلوغ النجاة في هيجانها ومعاركها .

ومن هنا كان وجد الخنساء أشد وأوسع وأقسى من كل وجد ؛ فلا نظير له ولا شبيه :

ومن هنا يصبر الرنع الذي تكرر ، خطيئة زل الكائن باقترافها حين أحاطت به مصيبة الموت فتزود ببعض زاد الحياة .

لقد ازدوج الرنع وتكرر : «ترنع ما رمت» ، وكأنها قد أحاط بالمجول تقلب فيه هناة ونعياً ، وإذا به يتكشف - فجأة - في ضوء مزدوجة الإقبال والإدبار ، ليحول إلى ضياح وتبدد لا ينقصيان ، ويخرجان به من ظاهر معناه من حيث هو مصدر للحياة ، إلى كونه زلة من زلاتها التي تتجل في لحظة من لحظات المباغثة الأليمة الكامنة في «أفركت» ، التي جاءت مثقلة بكل إجماعات المفاجأة والوقع الثقيل ، وجشت جثوم وقرات الدهر الغلاظ ، وصكت كفارة من قوارعه ، أو طارقة من طوارقه ، لتحكي واحدة من وقائع الدهر الذي كمن واستخفى في بداية هذا المقطع ، ثم ظهر وبرز في أواخره : «لا تسمن الدهر في أرض» ، «لدهر إحلاء وإمراؤه» ، ليقول إنه وإن كان يغيب عن الأنظار ، في بعض الأحيان ، فإنه كامن لنا - على الدوام - بالمرصاد .

ومن خلال تلك الازدواجيات الصوتية ، التي تبدى فيها بعض وجوه البو والدهر وتقليباتها ، ينشطر وجود المجول إلى ازدواجية أخرى تقوم على تردد وتذبذب يزيما بين مسارين متضادين لا يتوافقان ولا يتوقفان في الزمان والمكان : «لأنها هي إقبال وإدبار» . إنها مساران يأتیان - بما فيها من تشتت الاتجاه وانعكاسها أو انقلابها المستمر - صدى للطواف الذي لا يقر فيه قرار ، ولا يستقيم فيه اتجاه ؛ ولكنه صدى أكثر ترويعاً ، وأشد إفزاعاً وتحويفاً :

وكما اقتصررت التجربة الكائنة في المقطع كله على لحظة واحدة هي هنة الأم المجول وصدمتها ، حين تحول ولدها إلى «بو» ، فاقصرت استجابتها على فعل الطواف القهري حوله ، يقتصر وجودها الآن ويظهر - من خلال صيغة «لأنها هي» - على حركة محض في هذه الثنائية المتضادة المضطربة : «إقبال وإدبار» . وبذلك تدخل المجول الخنساء في طور جديد ، بفعل أسلوب القصر الذي يجاوز مجرد القيام بهيئة الصفة أو الحالة ، ويتنقل إلى الكشف عن نوع من إعادة خلق للكينونة ، أو الكشف عن وقوع نوع من التحورات الوجودية العميقة ، حين تتحول وضعية الناقه - الخنساء إلى كيفية وجودية جديدة ، ينتقل إليها كجاءها ، وينحصر فيها ، لتصير محض حركة : «لأنها هي إقبال وإدبار» .

ويتضح هذا المعنى حين نجد الاختيار الأسلوبى لدى الخنساء قد انجبه إلى هذه الصورة دون غيرها من صور التعبير . فقد قالت : «لأنها هي إقبال وإدبار» ولم تقل مثلاً : «لها إقبال وإدبار» ، أو «لأنها لها إقبال وإدبار» ، أو «لأنها هي في إقبال وإدبار» ، أو «لأنها هي بين إقبال وإدبار» ؛ ذلك لأنها قد أرادت أن تقول إن صدمة الإدراك والعقل - الشعوري - لدى الخنساء - المجول - قد قللت بها ، دفعة واحدة ، إلى فلك وجودي جديد ، هو الحركة الداهلة المتناقضة المروعة التي استغرقت كل كجاءها ، فلا تستطيع عنها حوالاً ، ولا تستطيع منها فكاً ، ولا تسمى شيئاً سواها ، بل إن جسدها نفسه ، وإدراكها له ، يكادان يتلاشيان ويدويان في هذه الحركة المهيمنة ؛ فما إن تتجه حتى تنقلب ، وما إن تذهب حتى تعود ، وما إن تعود حتى تدبر ، وما إن تدبر حتى تقبل ، وهكذا دواليك ؛ تترادف الانتقالات المتضادة بلا قرار ؛ فتتفجر ببكاء شبيه بهذه الحركة المزلزلة ؛ بكاء يتراسل فيه «التحنان والتسجار» ، ويتدردان ويترادفان :

وما مجول على بو تطيف به

... ..

... ..

... ..

يوماً بأوجد متى يوم فارقى

صخر ولدهر إحلاء وإسراء

لقد بلغ وجدها هذا الحد المروع الذى لا مثل له ، لأن فراق صخر فراق مروع بلا مثل ، فهو فراق ولا فراق ؛ « نهاية » ولا نهاية ؛ « علاقة » ولا علاقة ؛ وجود وعدم ؛ راحة وعذاب ؛ لأنه موت وحياة متزامنان ومتجادلان ، فى الوقت نفسه . وهذه واحدة من كبريات ألماهيل الدهر ، وأكثرها اختلاطاً واضطراباً ، وأكثرها إثارة لها وللشك والحيرة ، والتخبط واليأس . إنها هيجاء معضلة تقوم على مزيج غريب مما يقدمه الدهر للأحياء ، من « إحلاء وإسراء » معاً فى التجربة الممتدة الواحدة ، أو فى التجارب الكثيرة المختلفة ، حل حد سواء .

هذا هو « وجود » الحنساء ؛ وإنه لوجد له سعة الفريدة التى تجمع جهتي الوجود الإنسانى : المادى والروحى معاً . فعلى حين كان الطواف الذى استبد بالحنساء - العجول حول أبنا البئر (« تطيف به ») ، حركة جسدية خارجية ، كانت ثمرته حركة داخلية نفسية : « حنينان » إعلان وإسراء (بيت ١١) ، لتكامل الفيزيائى والنفسى وحركاتها معاً فى وجود العجول ، واتصالا لبينا عن تواصل النفس والجسد فى هذا الوجد المبهمن العميق الذى استوهب وجود صاحبه بأسره ، واستغرقه ، وفهره وحاصره . ومن هنا تكرر ذلك التواصل بعد ذلك ، فى الحركة الداخلية النفسية : « أدركت » ، وثمرتها الخارجية الجسدية « إقبال وإدبار » (بيت ١٢) ، ثم فى الحركة الجسدية « وإن رنعت » وجوابها الحركة النفسية « نحنان وتسجار » (بيت ١٣) .

ويتصاعد هذا الوجد ، الذى قامت أبيات المقطع جميعاً لبيانه ووضح علاماته ، ويستمر فى اشتغاله لوجود الحنساء واحتوائه جميعه ، حتى لكأنما يقتصر وجودها كله على هذا الوجد بفعل صيغة القصر ؛ فتصير العجول ذاتها ههنا بكاء ، يذوب فيه وجودها كله : « وإلما هى نحنان وتسجار » ، كما كانت من قبل محض حركة تركز فيها وجودها كله : « وإلما هى إقبال وإدبار » ، أى أنها كما كانت حركة محضاً فى المكان ، صارت كذلك بكاء محضاً فى النفس والروح .

وعلى الحركة والبكاء قام وجدها الذى يرتفع فى جسدها ونفسها معاً ، أحزاناً وآلاماً ، وحيرة وعذاباً واضطراباً ، يذذفها من « حنينان » ، إلى إعلان وإسراء ، ويترجها ويضطرب فى « إقبال وإدبار » ، ويتصاعد ويمتد فى « نحنان وتسجار » .

وهكذا يعود بكاء مفتتح القصيدة بدموعه ورنينه ، لينساب ويمتد عبر سائر أبياتها ، ويمتثل من مقطع إلى آخر ، فيتكتف مع وجود الحنساء ويشد ، وقد أحاطتها هيجاء صخر المعضلة .

وكما طال هذا الوجد الفريد واتسع ، طالت هذه الجملة واتسمت لتحمل مقطعاً كاملاً ، ولتشمل حركة كاملة من حركات القصيدة

وحركات النفس الشاعرة ، ولكى تسع ما حل بالعجول الحنساء من « دوام » القهر ، و« طول » الآلام ، ودوران مستمر ، وتقلب مستمر بين تناقضات ما يأتبه الدهر من تغيرات تتم بها التحولات والتحويلات فى وجود الكائنات ؛ ومن هنا كان السرفى غلبة ثلاثة من عناصر التعبير : الأفعال ، ومزدوجات العطف ، والتكرار .

فالأفعال ، وما فيها من معنى غلبة الدهر وجريان الزمان ، قد تكاثرت حتى بلغ عددها ثمانية (إذا عدناها مفردة) ، أو أربعة أزواج (إذا عدناها مثناة) ، وتجمعت فى الأشطر الأولى من الأبيات دون الأشطر الثانية ؛ أما مزدوجات العطف التى تجمع بين المتناقضات ، وما تحمله كذلك من معان غلبة تقلبات الزمان ، فقد ورد منها أيضاً أربعة أزواج ، ولكنها تجمعت - بالمعكس ، فى مقابل الأفعال - فى الأشطر الثوانى من الأبيات ، دون الأوائل . وبذلك يتوازن وجود المنصرين - الأفعال ومزدوجات العطف - بصورة تلقائية وواضحة ، ليؤكد سلطان الدهر ذى الفعال ، وذى المتناقضات ، وليكشف عن التسج المحكم المسيطر ، لمن وصفته الحنساء - بحق - بأنه « وحده » ، يسدى ونهاره . أما المنصر الثالث وهو التكرار - الذى يتمثل فى صور شتى، مثل تكرار أسلوب القصر ، والثنائيات ذاتها ، والتوازنات الصوتية والتوفيقية ، والدلالات المتكررة فى الحركة والرنج والبكاء وكذلك تكرار الزمان فى « يوماً » و« يوماً » - فقد جاء أيضاً لخدمة فعل الدهر وتكريسه ، وتكريس معان المحنة والوجد فى تجربة الحنساء العجول .

ويقف يوم الفراق الذى ارتبط بالفعل الماضى « فارقى » فى قولها « يوماً فارقى صخر » ، بما يحمله من معان الزوال والضباع والوحدة والوحشة - يقف لكل يوم آخر من أيام الدهر والزمان فى قولها « يوماً » التى جاءت نكرة موسومة بالشروع والاشتمال لأى يوم وكل يوم من الأيام ؛ فكان يوم الفراق قد امتد واستطال وصار نظيراً لكل أيام الدهر ذى الإحلاء والإسراء ؛ وللدهر إحلاء وإسراء .

ومن داخل إحلاء الدهر وإسراءه ، وما سلف منه من فعال وتناقضات ، بما حملته من وجد مزلول ألهم ، وما لبها من تقابل وتنازع ، وتقلب وتغير ، بلا ثبات أو قرار - من داخل ذلك كله تتولد مشاعر الشك والاضطراب ، وغيباب التأكد واليقين ، واقتقاد الطمأنينة والثقة فى حقائق الدهر والحياة والوجود وفى ثقلاتها ومعطياتها جميعاً . ومن ثم تتولد نوازع البحث عن الثابت اليقيني الذى تتركز إليه الذات والحياة لكى تستمر وتطمئن ، ونجدتها المرفأ والسبيل ، والسند والملاذ ؛ ولذلك تنطلق القصيدة فى المقطع التالى متطلعة إلى الثقة واليقين والثبات والقرار والاطراد ، ساعية إلى تحقيقها جميعاً عبر مجالين ؛ مجال دلالى يقوم على أفكار تدور حول كمال صخر ونجسده لقيم الجماعة الباقية الثابتة ؛ ومجال تشكيلى وأسلوبى يقوم على التأكيد والتكرار بصورهما ووسائلهما المختلفة ، بسدها من الأساليب والتراكيب ، وانتهاء إلى التنظيم الصوتى والإيقاعى .

ولسوف يطرد بحث الحنساء عن القرار واليقين ، وتطلعيها إلى الثقة والثبات ، حتى آخر الأبيات . ولسوف تشهد فى المقطع التالى صوراً كثيفة من هذا التطلع ، نجدتها متتابعة بارزة منذ البداية فى قولها : « وإن » ، التى تتكرر خمس مرات ، ومعها اسم « صخر » الذى يلازمها حل الدوام ، وتبعها ، دائماً ، لام التأكيد .

٣ - ٤ .

المقطع الرابع .

«هو - الكامل» .

وفي «ركبوا» ، و«جاءوا» ، و«الهداة» الذين يأتمنون بصخر ، (في البيت الثاني والثالث من هذا المقطع) ، يتقدم صخر من الـ «نحن» إلى الـ «هم» ، الوجه الاجتماعي الآخر لـ «نحن» ، وكأننا ليتكامل صخر فيها معاً ، من حيث هما وجهها التكامل الكلي للجماعة ، وصورتا التعبير الجمعي (اللغوى الماهوى) عن قوم الإنسان وعشيرته . وهكذا يندمج صخر في الجماعة والياً سيداً ، معطاءً مطعماً ، قائداً حامياً ، وإماماً هادياً (آيات ١٥ و ١٦ و ١٧) ؛ أى أنه يندمج فيها ويتوحد بها حين يقوم بأمرها من جهتين متكاملتين ؛ جهة السيادة ، وجهة الرعاية ؛ فيتجسد فيه وجود الجماعة وقيمها وحياتها بمسيرتها ومصيرها معاً . ولذلك تستعيد آيات المقطع الثلاثة التالية فضائل صخر ووظائفه التي يقوم بها ، والقيم الجماعية التي يحملها ، بصور مختلفة متعددة متكررة ، لتستوعب أنحاء الوجود الكلي لصخر وللجماعة أيضاً ، وليدوما فيها معاً ويستمر :

٣ - ٤ - ٢ .

«جلد جميل المحيا كامل ورع
وللحروب غداة الروح مسمار»
«حَالُ أُلُوبَةٍ مَبَاطُ أُوْدِيَةٍ
شَهِادُ أُنْدِيَةٍ لِلْجَيْشِ جَرَّارُ»
«نَحَارُ رَاهِيَةٍ مَلْجَأُ طَافِيَةٍ
لَكَاكُ عَائِيَةٍ لِلْمُظْمِ جَبَّارُ»

ومكذا ، أيضاً ، يدوم «وجود» صخر «ويتكرر» ؛ ليكون في كل الأحوال الملاذ والسند ، والمُلجأ والنجاة من نوازل الدهر بكل متطلباته ونقائضه وطواره ، في برد الشتاء وصراجه ، والمجاعات والحروب ، وفي الحيرة والشدة ، عند حمل الأُلوية ، وحلول الأودية ، وشهود الأندية . . إلخ . وبذلك يبقى على الدوام القائد الهادي كلها ادهمت السبل ، واختلطت الأمور ، والتبست على السالكين ، بل على الهداة المهتدين الذين يحارون أمام نقائض الدهر وأحاجيه . . ولا يحار صخر .

على أن أعمال صخر وفضائله ، وتوحيده بالجماعة ، وكَمَالِهِ ، إنما تنبع ، جميعها ، من منابع أولية تأسست من قبل ولجأت خلال مقطعه السابق في بيتيه الأولين للذين حَمَلُوا وجوه الإيجاب في وجود «صخر - السبقي» ، تلك الوجوه التي تصدت لكل وجوه السلب الكائنة في «قد كان» - كلمة الدهر وأداته الأصلية المزلزلة - وواجهتها وقاومتها ، وانتصرت عليها آنذاك :

«قد كان ليكم أبو صخر ويسودكم
نعم المصمم للدهامين نصاره»
«صلب النحيزة وهاب إذا منعموا
وفي الحروب جرى المصدر مهصاره»

إن صفة الكمال التي هي مركز الدلالة في المقطع الرابع إنما ترتد إلى النصف المشبهة «صلب النحيزة» التي كانت مبدأ الإيجاب في شخص

(١٥) وإن صخرأ لوالينا وسيدنا
وإن صخرأ إذا نشئوا لنحار
(١٦) وإن صخرأ لمقدام إذا ركبوا
وإن صخرأ إذا جاءوا لمقار
(١٧) وإن صخرأ لتأتم الهداة به
كأنه علم في رأسه نار
(١٨) جلد جميل المحيا كامل ورع
وللحروب غداة الروح مسمار
(١٩) حَالُ أُلُوبَةٍ مَبَاطُ أُوْدِيَةٍ
شَهِادُ أُنْدِيَةٍ لِلْجَيْشِ جَرَّارُ
(٢٠) نَحَارُ رَاهِيَةٍ مَلْجَأُ طَافِيَةٍ
لَكَاكُ عَائِيَةٍ لِلْمُظْمِ جَبَّارُ

٣ - ٤ - ١ .

«وإن صخرأ لوالينا وسيدنا
وإن صخرأ إذا نشئوا لنحار»
«وإن صخرأ لمقدام إذا ركبوا
وإن صخرأ إذا جاءوا لمقار»
«وإن صخرأ لتأتم الهداة به
كأنه علم في رأسه نار»

إن المخرج من مازق التنازع والصراع في عالم الخنساء الداخل ، وفي العالم الخارجى بينها وبين صخر والدهر والموت ، وكذلك بين صخر والدهر والموت ، إنما يكون بالدخول في وجود ذى كلية متناغمة ومتساقطة ومتناسكة ، خالدة وثابتة وباقية ، تكون منبعاً للثقة ومحلاً لها ، ومصدراً لحقائق الحياة والليقين ، تقيم التوازنات وتحمل الصراعات ، وتثول بها إلى سلامة وصيانة وقرار ؛ وما هذا الوجود ذو الصفة الكلية سوى وجود الجماعة وحياتها وقيمها .

ولذلك يحمل المقطع منذ بداياته (في البيت الأول منه) فكرة التوحد في الـ «نحن» ، الماثلة في «والينا» و«سيدنا» و«نشئوا» ، التي ينضوى تحت لوائها وجود الخنساء ، وتلوذ بها ركناً راسخاً ومكيناً من أركان الثقة واليقين ، فتأمن وتسكن وتقر ، وتنجو من الدهر ، وتتناغم مع صخر ، وتتوافق معه ؛ فلا يعود هو صخر السبقي ، ولا يعود هي الخنساء العجول ، بل يصير الوالى والسيد لها وللجماعة ، وتصير واحدة في الجماعة تنتمى إليها وإلى صخر قائد القوم ، وينتميان هما أيضاً إليها .

وفي الـ «نحن» ، كذلك ، ينسبط صخر ذاته ، ويشمأسك وجوده وريبت ، ويصيب السيادة والولاية ، ويحقق الوجود والخلد ؛ أما الدهر فإنه يلقى فيها انحساراً واحتباساً ، فتحاصر فعالياته ، وتنكسر أسلحته وأعلامه ، حتى لكأنما يبدو كأنه قد نقض غزله ، وكُفَّ نسجه .

مستنداً إلى صخر على الإطلاق ، فهي مستندة جميعها إلى سواء : للهداة مرة ، وللضميرين العائدين على الجماعة ثلاث مرات ، بل إن صخرًا يكون على الدوام هو الممثل والمرجع والمثلج والسند الذي تلجأ إليه الجماعة لكي يحمل عنها تبعات هذه الأفعال جميعاً ، ويشاركها في دره أخطارها ودفع حوادثها ودواهيها التي يصنعها الدهر ويزجيها .

وقد تأكدت خمس من هذه الجمل الاسمية ، التي استغرقت مدى طويلاً شمل ثلاثة أبيات (١٥ ، ١٦ ، ١٧) ، باستخدام أداتين للتأكيد ، تجمعان معاً دائماً في كل جملة هما : «إن» و «اللام» ، يأتيان في كل الأحوال وقد ضما بينهما اسم «صخر» يحوطانه ويعودانه ، ليتأكد وجوده في الحياة على الدوام ، ويبقى مع الجماعة قائماً بسيادتها وخدمتها ، وهديتها ورعايتها .

ولقد ذكر اسم صخر في القصيدة كلها تسع مرات ، ومرة بالكنية (ودعك من ذكره في الضمائر) . ولا يكاد يعدل اسم صخر في الذكر إلا اسم الدهر ، الذي ذكر سبع مرات ، وكأنما تتنافس قوتاً صخر والدهر باستخدام كل منهما لاسمها العلم ، محل كينونتها ، وممكن سرها وقدرتها . وقد حقق صخر ، الآن ، في مقطعه هذا علواً على الدهر وظهوراً وانتصاراً ، فتكرر اسمه خمس مرات على حين لم يتردد اسم الدهر على الإطلاق ، طوال هذا المقطع ؛ فكأنما تقول الخنساء للدهر ، بكل قوى اللغة والكلمات : «لا مساس الآن بينك ، أيها الدهر ، وبين صخر أدهم بجا خالداً ، ولا تهلكه !» .

وكما يستخدم العطف بالواو للتكرار والاشتغال ، في «والينا وسيدنا» ، يستخدم كذلك خمس مرات مع خمس جمل اسمية متتابعة متلاحقة بلا انفصال (في الأبيات ١٥ ، ١٦ ، و ١٧) ، ولا تخلو واحدة منها من هذا العطف الذي شملها جميعاً ، بما في ذلك أولها ، «وان صخر الولينا وسيدنا» التي استهلكت المقطع منذ نقطة بدايته الأولى دون أن يكون هناك معطوف عليه . وكأنما كان ذلك لكي تسارع القصيدة إلى راب الصدع الذي قام (في المقاطع السابقة بحامه ، والمقطع الثالث بخاصة) بين صخر والوجود بسبب الدهر والموت ، وبين صخر والخنساء بسبب ما أورثه لها من حيرة وآلام ؛ ولكي تلم الشمل بين الخنساء وصخر والقوم بعد الفراق الذي ألم في الفصل «فارقني» (بيت ١٤) ، وما أوقعه من شقاق وانفصال .

وفضلاً عن ذلك ، فإننا نجد العطف الذي احتوى الجمل الاسمية الخمس ، منذ بدايتها إلى نهايتها ، قد جعلها كأنما هي معطوفة على زمان سابق لاحق ، متصل دائري لا ينقطع ، بل يمتد فيها جميعاً ويستفيض في الماضي والحاضر والمستقبل ، ويدوم في الأزل والآن دوام الجماعة ، ويبقى ويستمر كبقاء قيمها واستمرارها ، دون أن تستطيع أي «قوة» أخرى أن تقطعه أو توقفه .

وفي ممر هذا الزمان الممتد ينبسط صخر في «نحن» و «هم» ، ويتوحد في الجماعة بوجودها الكلي الباقي المستمر ، المشرى إلى المستقبل الآن اللانهائي ، الذي تيزغ بوادره في «إذا» التي تكررت ثلاث مرات (في البيتين ١٥ ، و ١٦) «تنادى إليها صحرا» «النحار» ، المقدم ، العقار ، ليزجي فعاله وجهوده ، وقيادته ورعايته التي تطلبها الجماعة لحفظ حياتها وحياتها ، وصيانة وجودها ووجوده ، وصنع مستقبلها ومستقبله !

صخر ومقطعه الأول «هو - السنتي» . فمن صلابة النخيزة تولد كل الفضائل ، وتتخلق كل الكمالات ؛ ومن هنا بدأت الأبيات الثلاثة الثانية من المقطع الرابع (التي جاءت تكراراً للأبيات الثلاثة الأولى) - بدأت ، بالصفة المشبهة «جلد» ، لتكون مبدأً جديداً ، ومولداً نظيراً ومشابهاً للمبدأ المولّد الأول «صلب» ، سرعان ما يتولد عنه ذلك المركز الكلي الجديد : «كامل» الذي جاء على وزن فاعل ، ولكنه ، هو أيضاً ، صفة مشبهة ثالثة .

ولهذه الصفات المشبهة ، التي أخذت أوضاعاً مركزية في مقاطع صخر ، دلالاتها غير الخالية ، من حيث هي عوامل تحقيق الثبوت والرسوخ والتكرار والدوام في وجود صخر ؛ ومن حيث هي - في الوقت ذاته - دوال لقوى الصلابة والمنعة والصبر والجلد لدى صخر ، في مواجهته لنوازل الموت والدهر ؛ ومن حيث هي - في مبدئها ومنتهاها - محليات لما يطمح إليه الإنسان ، في كل مكان وزمان ، من بلوغ صفات الكمال الإنساني ، وتحقيق المثل الأعلى لوجوده الأخلاقي .

ولقد تجل كمال صخر في أبلغ الصور وأساسها حين صار هادياً للهداة ، إماماً للأئمة ، دليلاً للأدلة ؛ فإذا ضل الهداة والأئمة والأدلة - وقد يضلون - يبتدى صخر ولا يضل ؛ لأنه «الكامل» الذي صلا وارتفع فصار كالعلم («كأنه علم في رأسه نار») ، ثابتاً راسخاً ، ممتلئاً بذاته ، مكتفياً بنفسه وبحقائقه ، ويناره ونوره ، بارزاً لا يخفى ، ظاهراً لا يضل ، ولا يضل الآخرون طريقه ولا يجهلون .

وبذلك يرتفع صخر إلى طور من أرقى أطوار الوجود الإنساني ، حتى كأنما قد صار «أباً» للجماعة وقائداً حامياً ، معطاءً وهادياً ، ثقة «كاملاً» ، ونخالداً باقياً ، لا ييزمه الدهر ، ولا ينقص منه شيئاً .

٣ - ٤ - ٣ .

لقد عاد صخر في هذا المقطع إلى الحياة والوجود ، ورُدَّ إلى الحاضر والآب المشهود ، كأنما لم يُذهبه الدهر والموت في الماضي المغيث البعيد ، ولم يخادر قومه ودياره ؛ وبذلك انتصر على كل ما في «قد كان» من غياب وعدم وسطورة للدهر وغلبة للماضي .

ولقد تأكد وجود صخر في الحاضر المستمر ، واكتسب البقاء والحلود ، ودخل في ديمومة زمنية متصلة مستقرة بفضل صور تشكيلية وأسلوبية عدة أساسها أيضاً ذلك التكرار ، سر هذا المقطع كله ، الذي بدا لنا ، من قبل ، بتمثلاته المختلفة ، حين عرضنا لوجوهه المضمومية في الفقرة السابقة (٣ - ٤ - ١) .

وقد تناهى إلينا هذا التكرار - كما رأينا - من «صلب النخيزة» في المقطع الثامن (بيت ٨) ، وترامى إلى «كامل» في وسط هذا المقطع الرابع (بيت ١٨) ، أي أنه قد نبع من فكرتي الصلابة والكمال بما تحملان من أفكار الثبات والدوام والتأكد واليقين ، ومقاومة التحول والتغير والزوال والفساد .

ولذلك انبنى سياق المقطع كله على الجمل الاسمية ليتنفى الماضي ويزول ، ويجل صخر في الحاضر والمستقبل ويدوم . أما ما ورد في المقطع من جمل فعلية (أربع جمل) ، فقد جاء تابعاً للاسمية ، متضمناً في داخلها ، غير مستقل عنها ، دون أن يكون أي فعل من أفعالها

ويتكرر على الدوام ، وتؤكد قدرته على العمل الإنسان الأخلاقي المتواصل ، خدمة للجماعة وقيادة لها ورعاية ؛ فيتحقق توحده بها ، وتكامله مع قومه وامتزاجه بهم . وكلما توحّد الإنسان بقومه وقيمهم وجسّد أخلاقهم بقى وعاش ، وحظى بالسكينة والسلام ، وحقق التناغم والتوازن والكمال .

ومن ها هنا نجد البيتين التاسع عشر والعشرين قد قاما على توازن موسيقى متناغم ومطرّد ، ومتساوق وموحد التضخمات ، ليقولا لنا إن فعل صخر قد اطرد وانتظم في موجات متتابعة ، وانبسط متوازناً متناغماً كأنه السنة السارية ، والقانون المسيطر على حياته وحياة قومه وشؤونهم التي بها يتقوم وجودهم ووجود قيمهم .

٣ - ٤ - ٤ .

لقد خفي الجدل في هذا المقطع ، «هو- الكامل» ، وتواري ، حتى إنه لا يدرك - ولا ندرته - إلا حين تنتقل إلى المقطع التالي ، لنجد الحنساء تحار بشكوى الدهر ، وتصرخ بإدائه ، وتنعى صخرأ وتبكيه ، فما بالها تصنع هذا وقد انسجم الوجود ، وبقي صخر وتناغم مع الجماعة الباقية ، وأصاب الخلود ؟ ما بالها تصنع هذا وقد هم الإيجاب أبيات المقطع جميعاً ، فهدأت أمواجه ، واستقرت أمواجه ، كأنه قد برىء من الجدل المحتوم ، ونجا من الازدواجية البوية الدهرية التي أسست كون القصيدة كله ، وطبعته بطابع التعدد وتكثر الرجوع ؟

لقد سلم صخر من التحولات والتناقضات ، وصار قوة من قوى الهداية والإيجاب وصنع الحياة وصيانة الأحياء ، وتحول إلى ما يشبه المبدأ الكلّ الثابت المطلق ، خالداً باقياً ، حياً لا يموت ، حاضراً لا يغيب ، كاملاً لا يعتريه سلب أو نقصان ؛ ولكن الجدل قدر محنوم ؛ فالدهر يغزو كل وجود ، والبؤ ذو الوجوه لا يبنى بقلب لنا وجوهه ، ويبدى نقائضه ، ويبدل أحواله ، فاستمرت جدلياتها ، جدلييات الإيجاب والسلب ؛ الحضور والغياب ؛ الحياة والموت . . الخ ، - استمرت إلى حين ، ثم كشفت عن نفسها كرة أخرى ، فبدأ للدهر وللبر ، ولصخر كذلك ، وجودان ؛ وجود إيجابي في الظاهر ؛ وجود سلبى في الباطن ، تبدى في صور تشكيلية عدة .

ولذلك نلاحظ أن إيجاب الجمل الاسمية التي انبنى عليها المقطع كله ، وانبنى عليها علو صخر على الدهر ، قد أصيب في الحس (١) منها ، وقعت جميعها في الأشر الثوان من أبيات - أصيب بالسلب الكامن في اختلال نسقها المجهود ، حين أصابها ما فصل بين ركني كل منها ، أو وقع لها تقديم وتأخير ؛ صدى لانكسار نسق الوجود ، وتخلخله واستلابه ، وانفراط عقد انتظامه ، بفعل الدهر الذي يبعث بالأركان ، ويصد كل بنيان ، ويفعل البر المحير الذي لا يقر له قرار .

ويخفى الدهر ، والسلب ، ووجه الموت من البر ، في الكلمات التي تحدثت عن صخر واحتوت القوافي في نهايات أبيات هذا المقطع : «نحار- عفار - نار مسعار - جرار - جبار» ؛ تلك الكلمات التي تنصف بأنها تكون فيها بينها (دون أن يحدث ذلك بين سواها من كلمات نهايات الأبيات في أي مقطع آخر من مقاطع القصيدة) علاقات موحدة تجتمع في حقل دلالي واحد - في إطار ما أشرنا إليه من قبل من انكسار عن السياقات الأفقية . ولقد رأينا من قبل (في الفقرة السابقة ٣ - ٤ - ٣) أن هذه الكلمات تحمل معنى إيجابياً ذكرناه ، ولكنها ، في

كذلك تبرز صور التكرار والتأكيد في مواقع متشابهة تجمعها نهايات الأبيات وقوافيها ، تتجاوب فيها الدوال وتدور في أفلاك دلالية متساوقة متناظرة : فتكون «عفار» (بيت ١٦) صدى لـ «نحار» (بيت ١٥) ، ويأتى قولها : «للجيش جرار» (بيت ١٩) صدى لقولها : «للحروب . . مسعار» (بيت ١٨) ؛ وكلا القولين - فوق هذا - بدوران في فلك «نار» (بيت ١٧) ويصدران عنها من حيث هي كذلك ؛ نار ؛ أي بما هي . دال يشير إلى الطاقة الطبيعية المحركة المعروفة ، ولفظ حامل للقفية ، منفكاً عن سياق الأفق التماثلي ؛ ثم يكون قولها «جبار» (بيت ٢٠) - منظوراً إليه كذلك منفكاً عن السياق الأفقي - مجاعاً أو بؤرة ترتد إليها كل هذه «الدوال - القوافي» لنهايات أبيات المقطع بأسرها ، التي تدور جميعها حول معنى القدرة المطلقة لدى صخر . ولكن هذا كله وجه واحد ، وللمحقق وجوه . (انظر فقرة : ٣ - ٤ - ٤) .

ويأتى الشطر الثاني من البيت السابع عشر : «كأنه علم في رأسه ناره» ، تكراراً ومزياً تصويرياً للشطر الأول منه : «وإن صخرأ لتأتم الهداة به» ، يجعل معنى الالتزام والاهتداء بصخر حاماً شاملاً مرسوماً للعالمين ، مطلقاً دائماً لا يضلّه المهتدون . ثم يفتح الباب بعد ذلك لتكون الأبيات الثلاثة التالية مباشرة (١٨ - ١٩ - ٢٠) تكرر الأبيات الثلاثة السابقة عليها (١٥ - ١٦ - ١٧) ليتحقق وجود صخر والقيم والجماعة ، معاً ، على الدوام ، ولتؤكد خلوده مع خلود الجماعة ، وخلود قيمها الباقية .

وما يزال وجود صخر يتحقق ويتأكد ، ويتكرر ويثبت ، على الدوام ، في المشتقات التي يغلب ورودها في مقاطعه ، فيشخص في اسم الفاعل المنقوص «وال» المضاف إلى «نا» ضمير الجماعة الباقية ، في «والنا» ، فلا تنقص يازة ؛ فتتوالى الاستدادات الصوتية وتتتابع وتزاد ، ويمتد فيها وجود صخر «والى» ويتر .

وينوم في الصفات المشبهة : «سيد - جلد - جميل - كامل» ويكتسب من ثباتها وثبوتها وقوامها .

ويتكرر وجوده ويستمر في صيغة المبالغة «وَرَج» التي جاءت فريدة «واحدة» على وزن «فعل» في مقابل إحدى وعشرين صيغة مبالغة من غير وزنها ، جاءت على وزن «فعل ومفعال» . وكأنما قد جاءت «فعل - ورج» بما فيها من تركيز وقصر لا يوجدان في «فعل ومفعال» ، لتناسب وصف صخر بالورع ، بما هو فعل جوارى داخل مستمر يدور حول التخرج وضبط النفس والهد ، وحجزهما وكف هدوانهما عن الألف والقوم ، ويدور حول الميل الباطني العميق نحو الإصلاح بينهم دائماً بالرحمة والتسامح والخير . أي أن «فعل - ورج» إنما تدور حول كف فعل صخر ومنعه ، على حين تدور صيغتا «فعل ومفعال» حول انطلاق فعله وتفجيره (مع القوم ، ضد الدهر) بلا انقطاع .

ثم يقوم وجود صخر بارزاً ممتداً ، فاعلاً مستمراً في صيغ المبالغة (من وزن فعل ومفعال) التي شاعت في المقطع كله وغمرته ، فكان تعدادها اثنتي عشرة صيغة («نحار ، عفار ، مقدام ، مسعار ، جمال ، هباط ، شهاد ، جرار ، نحار ، ملجاء ، فكاذ ، جبار ») ، وكأنما يكون نصيب كل بيت من أبيات المقطع الستة صيغتان اثنتان بالعدل والميزان . وفي كل هذه الصيغ يتأكد الوجود الفاعل لصخر

ومن العجيب أن هذا المقطع الرابع (« هو - الكامل ») الذي عمه الإيجاب في أبياته الستة ، واطرد فيه فعل صخر ، وتؤكد خلاله سلطان إرادته ونفاذها وسرياتها وانتصارها ، يفوق سائر مقاطع القصيدة كلها في عدد ما يحتويه من هذه العناصر الصوتية الثلاثة . فعل حين بلغ مجموعها فيه إحدى وخمسين (٢١ - راه - ١٩) تضميناً - ١١ تكريراً صوتياً) ، لا يحمل مقطع آخر عدداً يبلغ قدر هذا العدد الأقصى سوى المقطع الثامن الذي يحوى منها خمسين أيضاً ، ولكن أبياته ثمانية ، فضلاً عن أنه يفصح بالصرافات والجلديات المختلفة المتعددة التي يتساقط معها وجود تلك العناصر الصوتية المختلفة ، بعكس الحال في المقطع الرابع الذي عمه الإيجاب والسلام ، ورغم ذلك غص بتلك الأصوات المتكررة المتقلبة ، تغلب وجوه البو والدهر ، وتكرارها . وهكذا سدى الدهر ونيره ، مفاجئاً وغريباً .

وبذلك اجتمعت على صخر ، في هذه الأصوات ، كل الأحوال وكل التقلبات ، ورغم جلده وصلابته ، وتعاوته كل الأطوار ورغم ثباته وقوته ، فلم يسلم وجوده - وهو الكامل - من العجز والنقص ، ولم تسلم إرادته - وهو القائد - من التنازل ضعفاً والاستسلام قهراً . وكأنما نقول لنا الراء ، كما يقول لنا التضمين ونظيره ، بما فيها جميعاً من تردد وتكرار ، واهتزاز وعدم استقرار : « إن الكمال لا يخلو من المجاهدة والمعاناة ، ولا يخلو من الصراع والتمزق والألام » ، وكأنما نقول لنا أيضاً : « تعب هو الكمال » .

وهكذا يتضح البو والدهر ومثلان في الراء والتضمين وقرينه التكرير ، تتوالى فيها وجوهها كما تتوالى أصواتها وبذباتها وتردداتها ، فتتوالى أحوال الوجود وأطواره ، وإن خفيت تحت أستار القرار والإيجاب ، وتترادف وإن استترت تحت سمات الثبات الظاهرة .

وفي نهاية المطاف نلاحظ ذلك السلب الملاصق للتوازن الصوتي الموسيقى الذي يوحى باطراد فعل صخر في البيتين التاسع عشر والعشرين ، حيث يتكرر هذا التوازن ، ويظهر إيقاعه في هاتين البيتين ، ويتراخى ويفتر مع قولها : « للجيش جرار » ، وقولها : « للعظم جبار » ، ثم ينتهي في البيتين ببذبات الراء التي تفرض - في إطار هذه القصيدة - حقائق التردد بين احتمالات الوجود وجوهره ، وتشير دائماً إلى وقوع الإنسان فريسة لقوانين الحياة والموت والدهر والبو ، الذي يبدى دائماً وجهاً تلو الوجه ، ويغير وجهاً غير الوجه .

وهكذا يستبطن البو كل ظواهر التعبير ، ويركض بينها ، ليطبعها بطابعه المزدوج الذي يتيح للدهر أن يستبد بكل وجود وإن توارى ، ويتسلط على كل مصير وإن خفى ، ويضخم أنوف الأحياء وإن هلت ، ويعبث بإرادتها وإن أبت . فكأنما يقول البو - والدهر - للخنساء : « لا يفرنك منى وجه ، وتغيب عنك وجوه » .

ومن هنا كان ذلك البروز المباحث للدهر الذي يفجؤنا بظهوره قاهراً طاغياً مسلطاً في المقطع التالي الذي اختصت به الخنساء :

٣ - ٥ .

المقطع الخامس .

« هي - الساهرة » .

٢١ - فقلت لنا رأيت الدهر ليس له

صعائب وحده يسدى ونسبار

الوقت ذاته ، تحمل - كذلك - معنى آخر سلبياً ينضوي تحته كل ما يمكن أن توحى به هذه الكلمات من أوصاف لصخر تدور حول معان الإلفاء والإهلاك ، والقهر والفتك ، فكأنما هي كلمات يسرى بها السلب في فعل صخر ووجوده ، ويتسرب من خلالها فعل الدهر المدمر الخفى . ليس ذلك فحسب ، بل إن كلمتي « نهار » و« عمار » تبدوان كأنهما تعملان بوجه ظاهر ، وبين ، ضد وجود « الناقة الخنساء المعجول » ، وتعبيران عن نوع آخر من أشكال الصراع الضمني الباطني الخفى بين المرئي والرائية : بين صخر « السبنق » ، والخنساء « المعجول » .

وهل حين نجد الراء ، والتضمين ، وتكرير الصوت بلا إدغام (مع وجود صوت فاصل ، أو أصوات محدودة أو معدودة أحياناً) ظواهر صوتية ذات وظائف متشابهة متساقطة ، قد سيطرت على القصيدة بأسرها ، وتحققت خلال مقاطعها وأبياتها بنسب ذات توازنات وعلاقات محددة وثابتة (انظر الجدول الوارد في فقرة ٣ - ٦ - ١) ، نجدها قد بسطت سلطانها الواسع على هذا المقطع على وجه الخصوص ، ولعبت فيه دوراً مناهضاً لدلالاته الإيجابية الظاهرة ، ومناقضاً لوجود صخر واطراد فعله ومضاداً لوحدة إرادته الماثلة وراء هذه الفعال ، ومقاوماً لسرياتها ونفاذها .

إن صوت الراء قد هيمن على القصيدة كلها ، وتغلغل متكرراً بين ثناياها ، في قافيتها وغير قافيتها ، ليرد مائة وثلاثين مرة ، وليكون مكمناً خفياً للدهر والبو ولصخر ، ومرصداً دائم التجل ، في الوقت نفسه ، يطبع القصيدة بطابعه البوي الدهري المتقلب بما فيه من تذبذب وتردد ، وتكرار ومراوحة وحركة ، وجهد واهتزاز ومشقة . وكذلك انتشر التضمين مسانداً للراء ، حاملاً طابعه التكراري المماثل لطابعها ، ليرد خلال القصيدة ثمان وسبعين مرة ، وليقوم بالدور نفسه . ثم نجد بضماً وعشرين حالة من حالات التكرير الصوتي ، تتابع فيها الأصوات ذاتها ، وتتكرر وتردد ، لتكون نظائر مشابهة لما في الراء والتضمين من تكرار وترداد . (سوف يتفاوت حساب حالات التكرير الصوتي بتفاوت وجهات النظر إليه ، ويتفاوت تقدير هذه الوجهات للمدى الفاصل بين صوتي التكرير) .

وتتأزر تلك الظواهر الثلاث ، التي يجمع بينها جامع واحد هو ذلك التكرار الصوتي ، لكي تؤدي دلالات واحدة تترامى إلى جهتين دلالتين ، جهة للإيجاب ، وجهة للسلب . ففي جهة الإيجاب تكون دالة المجاهدة والقدرة على الفعل ، والمجازاة ، وتكرار الأحوال والقدرة على صنعها والانتقال بينها ، وما إلى ذلك مما يتوافق مع قدرة صخر - الإنسان المطلقة واطراد فعله وتكراره وسيادته وسلطانه . وفي جهة السلب تكون دالة الاهتزاز والاضطراب ، والتردد والتذبذب ، والمعلوث السقوط ، والارتفاع ثم الهبوط قهراً وقسراً واضطراباً ، وما إلى ذلك مما يتوافق مع تقلبات البو ، وضربات الدهر وانتصاراته ، وهزيمة صخر - الإنسان ، وانكسار فعله ، واستلاب إرادته ووجوده . أى أن الراء والتضمين وشبيهه ، جميعاً ، قد تكون دالة القدرة وإتيان الفعل ، كما قد تكون دالة الامتناع عن إتيانه ، ودالة الضعف والعجز والتلجج بين الأحوال وتكرارها تكراراً قهرياً بلا إرادة مبرمة ، أو توجه محكم مدبر ومقصود . (انظر تحليل البيتين ٢٤ ، ٣٤ والمقارنة بينهما) .

آخر ، فانصرفت «الفاء» كما انصرفت قولتها «يسدى ونبار» إلى الكشف عن تلك الصراعات التي تدور بين الدهر والخنساء في ساحة إبداع القصيدة ، فضلاً عن تلك التي تدور بينهما في ساحة الحياة . (راجع فقرة ٢ - ٥) .

ويستمر نسج الدهر لذلك الصراع الشعري الكامن في «يسدى ونبار» ، بصور مختلفة متلاحقة ؛ فتندفع الأفعال ، صنائع الدهر والزمان والآلها ، وتتابع وتتكاثر في هذا البيت الفريد الذي حوى منها أربعة ، على نحو لم يصنعه أى بيت آخر ، أولم يصنعه الدهر ، في سواء من أبيات القصيدة بأسرها . . ثم تتعاقب الأفعال في البيتين التاليين ليبلغ مجموعها في أبيات هذا المقطع القصير (ذى الأبيات الثلاثة) عشرة أفعال يتجلى فيها ذلك الصراع بين الدهر والإنسان - الخنساء في داخل القصيدة وخارجها على حد سواء .

ولقد انتصر الدهر في هذه اللحظة ؛ إذ تكاثرت الأفعال وتوالدت من بطن زمانية الدهر وحدوثه وجريانه ، ليفزوها الوجود وأرجاء التعبير معاً ؛ فطغت الجمل الفعلية ، وانضت الجمل الاسمية ، بل إن ما أطل برأسه من الجمل الاسمية لم ينبج من الزمانية الدهرية التي انصقت به حين دهمته الأفعال الناسخة الماضية (١) ؛ فما أفلتت منه واحدة : «ليس له معاتب» (بيت ٢١) ، و «كانت ترجم عنه قبل أخباره» (بيت ٢٢) ، و «فبت ساهرة» (بيت ٢٣) ، وما أفلتت بيت من أبيات هذا المقطع من شهود هذه الجدلية (بين الاسمية والفعلية) التي تبث صور الصيرورة والتحول وآثارها .

ويتعمد الفعل الماضي ، سيف الدهر ، سبع مرات ، فينتهب الوجود ويسمه دائماً بالسلب والنقص ، وينتهب الأبيات فلا يدع لغيره فيها سلطاناً ؛ «فقلت» ، «...» ، «لقد نعى» ، «...» ، «رأيت الدهر ليس له معاتب» ، «كانت ترجم عنه قبل أخباره» ، «بت ساهرة» ، «أن دون غور النجم أستاذ» .

ولقد بلغ عدد الأفعال في مقاطع الخنساء اثنين وثلاثين فعلاً توزعت على خمسة عشر بيتاً ، وبلغ عددها في مقاطع صخر ثلاثة وعشرين فعلاً توزعت على واحد وعشرين بيتاً ؛ فيكون متوسط نصيب البيت في مقاطع الخنساء فعلين اثنين ، ومتوسط نصيب البيت في مقاطع صخر فعلاً واحداً . وتكاد تطرد هذه النسبة أيضاً بين مقاطعها ، في تتابعها السياقي في القصيدة (دون تأثير لتفاوت عدد الأبيات فيها) على طول المدى الممتد من المقطع الأول إلى المقطع السادس : ففي المقطع الأول (هى) اثنا عشر فعلاً وفي المقطع الثانى (هو) خمسة أفعال (٢ : ١) ، وفي المقطع الثالث (هى) سبعة أفعال (٣) وفي المقطع الرابع (هى) أربعة أفعال (٢ : ١) ، وفي المقطع الخامس (هى) عشرة أفعال ، وفي المقطع السادس (هو) خمسة أفعال (٢ : ١) ، أما المقطع السابع (هى) فقد تضمن ثلاثة أفعال ، على حين تضمن المقطع الثامن (هى) - الذى تتجادل فيه قوى القصيدة جميعاً - تسعة أفعال (١) :

• يلاحظ أننا في كل رصد للأفعال ، لم نسقط الأفعال الناقصة . وهذا من الأمور التي تعد من مواضع الخلاف . ولكننا اخترنا ذلك على أساس أن كل نص يصنع «سجود» الخاص ، الذى تنسج عليه علاقته الداخلية ، وقوانينه الخاصة .

• نلاحظ فضلاً عن ذلك وجود ثلاثة أسماء تحمل صيغها شبيهاً بصيغ الأفعال وهى : المصدران «تحنان» و «تسجار» ، وصيغة اسم التفضيل «أوجد» .

٢٢ - لقد نعى ابن مبيك لى أخائقة
كانت ترجم منه قبل أخبار
٢٣ - فبت ساهرة للنجم أقرب
حتى أن دون غور النجم أستاذ

٣ - ٥ - ١ .

ولفقت لنا رأيت الدهر ليس له
معاتب وحده يسدى ونبار

إن «الفاء» العاطفة التي افتتحت هذا المقطع هى دالة الفجوة الواسعة بين المقطعين ، ودالة الوصل الخفى بينهما ، في الوقت ذاته . وهى التي كشفت ، كذلك ، عن ذلك الدور السلبي الذى لعبه الدهر بنسجه الخفى الباطنى المضاد لوجود صخر في المقطع السابق ، والذي مهد لعودته (أى الدهر) ، وظهوره المفاجئ مرة أخرى في هذا المقطع الخامس ؛ ليقول لنا إن كل ما جاهدت من أجله اللغة والقصيدة والخنساء ، لكى يتناغم صخر مع الوجود وفى الوجود ، ولكى يعود إلى الجماعة ليقبى ويدوم ، لم يكتمل ولم يتواصل بنيانه ، ولم يتحقق خالصاً مبرأ من الشوائب والعوائق ، وما يزال يحمل من آثار الشك والاضطراب وغموض المآل ، مثلما حمل من ملامح التأكد واليقين ، والثبات وطيب المصير .

وهكذا لاحق الدهر جهاد الخنساء مرة أخرى ، وحاصرها وجه الموت من البو ، فصار كل ما صنعت ، من أجل خلود صخر ، مهدداً بالزوال والصيرورة إلى العدم ؛ بسبب ما بدا من الدهر الذى لا يعيا بوجودها ولا بوجود صخر ، ولا يدعها ولا يساندها ؛ ذلك لأنه كائن لا يرهوى ، ولا يستجيب للوم أو عتاب ؛ «رأيت الدهر ليس له معاتب ، وحده ، يسدى ونبار» .

إن قولها «ليس له معاتب» لا يفهم ، فحسب ، من جهة أنه نفى لوجود من يعاتب الدهر ويحاسبه ، وإنما هو يذهب - فوق ذلك - إلى جهتين مترادفتين ؛ مؤدى الأولى أن الدهر لا يخضع لأى عتاب ، ولا يستجيب لضراعة أو يستمع لنداء ؛ ومؤدى الثانية أنه نزع من الإدانة الباكية ، تصرخ بها الخنساء في وجه ذلك الكائن الجامد القاسى .

ثم تملو نغمة الإدانة للدهر حين تصفه الخنساء بأنه صنائع المتناقضات وصاحبها المتفرد ، في قولها «وحده يسدى ونبار» بما يجعله من مفارقة التقابل بين «يسدى ونبار» التي تجعله كائناً جباراً طامحاً يعبت بمصائر بنى الإنسان ؛ يذهب بهم من جهة إلى جهة ، ويثول بهم من وجه إلى وجه ؛ يعلو بهم ثم يبط ، يحفظ ثم يضيغ ، يخلو ثم يمر ، ينافض بين أحوالهم وأطوارهم بلا عبه بهم أو مبالاة ؛ لأنه «وحده» ؛ أى متفرد مستبد ، سادر في جبروته ذى النى والعسف ، ينسج بها وجود الأحياء كما يشاء وينقض ، فهو «وحده» ذو لنفس والإمرار والإبرام ؛ «وحده يسدى ونبار» .

ولكن الدهر لا يكتفى بنسج الوجود والحياة فحسب ، بل إنه - برغم إرادة الخنساء - ينسج هذه القصيدة كذلك ؛ ومن هنا كان السر في وصف الخنساء له بأنه «وحده يسدى ونبار» مع بداية هذا المقطع على وجه الخصوص ، هذا فضلاً عن افتتاحه بحرف «الفاء» ؛ فلقد نسجت في المقطع السابق نسجاً ، ونسج لها الدهر - في خفاء - نسجاً

٣) ؛ فينكسر التناصب كما هو حكم العادة بين هذين المقطعين ،
ولكن توازن التناصب العام بين توزع الظواهر في مجموع أبيات
الخنساء ، ومجموع أبيات صخر قائم على الدوام كما نلاحظ في كل
حين .

نسب توزيع الأفعال بين مقاطع صخر والخنساء

مسلسل	مقاطع صخر	عدد الأفعال	مقاطع الخنساء	عدد الأفعال	النسبة
١	هو - السيق	٥	هي - العبري	١٢	٢ : ١
٢	هو - الكامل	٤	هي - المعجول	٧	٢ : ١
٣	هو - لا يمشي لريبة	٥	هي - الساهرة	١٠	٢ : ١
٤	هو - ضخم الدسيمة	٩	هي - ما لميشها أوطار	٣	١ : ٣
	المجموع	٢٣	المجموع	٣٢	—
	المتوسط الحسابي لنصيب البيت الواحد لدى صخر	١	المتوسط الحسابي لنصيب البيت الواحد لدى الخنساء	٢	٢ : ١

تسعة أبيات ، غير أن البيت الحادى والعشرين ، الذى نحن بصدده في
هذه الفقرة (٣ - ٥ - ١) ، يفارقها جميعاً ، ويستقل بمفرده .

أما المجموعة الأولى فقد خلت أبياتها من الأفعال ، حل حين
تضمن كل بيت من أبيات المجموعة الثانية فعلاً واحداً ، وتضمن كل
بيت من أبيات المجموعة الثالثة فعلين اثنين ، وأخيراً نجد أن كل بيت
من أبيات المجموعة الرابعة قد تضمن ثلاثة أفعال ، ثم يقف البيت
الحادى والعشرون وحيداً مستقلاً متضمناً أربعة أفعال ، ليعلم من
فروة من ذرى السيطرة الدهرية الزمانية ، في موقع بارز من مواقع
التحويلات التى تعترى بنية القصيدة ، ومسارات دلالاتها وتفاعلاتها .

وحين نرى الآن هذا التناصب الخاص بتوزيع الأفعال بين أبيات كل
منها (فعل لكل بيت من أبيات صخر ، وفعلان لكل بيت من أبيات
الخنساء ، مع اطراد النسبة نفسها بين معظم مقاطعها) نرى الأخت
الخنساء ونسمعها ، تقول لنا ، إذ تقول لأخيها : « لقد جرى على من
الدهر والزمان ضعف ما جرى عليك منها ! ولقد لا يستقى أطوارهما
وأحوالهما ونوازلها وأصابتني بأكثر مما مستك وأصابتك ! » .

ولكن نسج الدهر ، وإبداع الخنساء ، كليهما على حد سواء ، لا
تنقض عجائبيهما ، ولا تنفد دلالاتهما ، فأبيات القصيدة الستة
والثلاثون تنقسم ، من حيث عدد ما تتضمنه من أفعال ، إلى أربع
مجموعات متساوية تقريباً ، فالمتوسط الحسابي مقرباً في كل مجموعة منها

توزيع الأفعال على أبيات القصيدة بصفة عامة

عدد	مسلسل	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	المجموع	المتوسط الحسابي
١	أبيات تخلو من الأفعال	٦	١٠	١٨	١٩	٢٠	٢٦	٣٠	٣١	٣٣	—	٩	٩
٢	أبيات في كل منها فعل واحد	٨	٩	١١	١٤	١٥	١٧	٢٨	٢٩	٣٢	٣٥	١٠	٩
٣	أبيات في كل منها فعلان اثنان	١	٢	٣	١٣	١٦	٢٥	٢٧	—	—	—	٧	٩
٤	أبيات في كل منها ثلاثة أفعال	٤	٥	٧	١٢	٢٢	٢٣	٢٤	٣٤	٣٦	—	٩	٩
٥	بيت واحد فيه أربعة أفعال	٢١											

ومفعال ، وصيغة واحدة من وزن فَعِل (يتكرر فيها الفعل على مدى
الزمان ويتصل ، دون توقف أو انقضاء أو انقطاع . فكأنها يتوازن عدد
كل منها ويتساوى (تقريباً) مع الآخر ، لتقاوم الخنساء بصيغ المبالغة
وما تحمله من دوام وتكرار واستمرار ، كل ما في الأفعال من زوال
وانقضاء ، فتصون صخرًا وتبقيه ، وتبجبه الثبات والدوام ، وتحميه من
أطوار الزمان وتقلباته .

هل أن هناك طرفاً آخر من أشكال التوازن الخفى ، والتناصب
العميق ، يختص كذلك بالأفعال في هذه القصيدة ، نذكره الآن وإن
يكن متعلقاً بمقاطع صخر . فلقد بلغ عدد الأفعال في مقاطع صخر
ثلاثة وعشرين فعلاً ، يجري فيها الزمان بحدوده وانقضائه وجزئيته
وانقطاعه ، وفي الوقت نفسه بلغ عدد صيغ المبالغة ، في المقاطع
ذاتها ، اثنين وعشرين صيغة كذلك (٢١ صيغة من وزن فَعِل

جداول الصفات المشبهة وصيغ المبالغة
١ - التي وردت في مقاطع صخر

عدد	الصفة المشبهة باسم الفاعل	صيغ المبالغة		
		فعل	مفعال	فعل
١	صلب	نصار	مهصار	فدع
٢	جرى	وهاب	مقدام	
٣	سيد	وراد	سمار	
٤	جلد	نحار	ملجاء	
٥	جميل	عشار	مهمار	
٦	كامل	حمال	ميسار	
٧	كريم	مياط	صفوار	
٨	جهم	شهاد		
٩	ميمون	جرار		
١٠	ضخم	نحار		
١١	كريم	نكالك		
١٢	جلد	جبار		
١٣	طلق	فخار		
١٤	ضخم	أمار		
المجموع الفرعي	١٤	١٤	٧	١
المجموع الفرعي	١٤	١٤	٧	٢٢
المجموع الكلي	٣٦			

٢ - التي وردت في مقاطع الحناء

مدرار	مشار
مشار	مشار

الوحيد الذي آل للدهر في القصيدة كلها ، والذي كأنما قد جاء (ولندكر
نجاهله مع نيار) لكي يستلب الدهر إيجاب الفعل «يسودكم» ، وينسج
لنفسه سيادة للأمر وقيادة ، على غير ما كان ينسج صخر ويسود
ويقود .

ولسوف يسود الدهر ويقود ، حين يسوق القصيدة بنسجه المحكم
المحيط إلى ذلك الفعل الخطير : «نمي أ» :

٣ - ٥ - ٢ .

«لقد نمي ابن مبيك في أحاسنة
كانت ترجم عنه قبل أخبار»

ومع الفعل «نمي» الذي يحمل للإنسان الشؤم والموت ، والهزيمة
والخذلان ، يعود الفعل الماضي «كان» إلى الظهور : «كانت ترجم عنه
قبل أخبار» ، وتصحبه «قبل» لتسانده وتدعمه . في سياق ينهى عن
المضي والانقضاض والنقص ، والانقطاع والسلب .

وكما انتزع الدهر من قبل صيغة مبالغة واحدة هي «مدرار» ، في
مقطع الحناء الأول «هي - المعبر» (بيت ٥) ، انطلق بها في أرجاء
القصيدة يعبث بالكائنات والحقائق ، يمزقها ويحرفها ، ويناقض بين
أحوالها ، يفوز الآن - في مقطع الحناء الحالي «هي - الساهرة»
(بيت ٢١) - بصيغة مبالغة ثانية : «نيار» ، يحكم بها (مع الفعل
يسدى) سيطرته على البيت والمقطع والقصيدة والحياة جميعاً ، ويتغلغل
في ثناياها ، ويدخلها ليمبث ويمدم ، ويغير ويبدل ، ويحور على
الدوام دون توقف أو رحمة ، أو مبالاة بلوم أو عتاب .

ومن هنا نجد أن صيغة المبالغة «نيار» ، بما تحمله من تكرار
واستمرار كامين في دلالتها وبنيتها ، تتوافق مع الفعل المضارع
«يسدى» وتتفاعل معه ، لتهدف به في ديمومة الزمان وامتداده ، ويطعن
المستقبل وغيوبه ، فيدوم للدهر نسجه لمصائر الحياة والأحياء ،
ونسبوات القصيدة وأبنيتها ، وتناقضاتها ومفارقاتها .

وإذا تذكرنا الفعل «يسودكم» ، المضارع الوحيد - حتى هذه
الدخلة - الذي لاذ به صخر ذات مرة (منذ بداية أول مقاطعه - بيت
٧) ، فإننا نلاحظ تجانسه وتناظره مع الفعل «يسدى» ، المضارع

تجليات الوجود الخاص لصخر في قومه ، كما تضم الوجود الجمعي لقومه فيه ، ووجود الخنساء في كليهما ، فضلاً عن وجودهما معاً في وجود الخنساء ذاته ؛ ومن هنا كانت المفارقة بين «أخبار» و«نعي» ، هي المفارقة بين حياة صخر والقوم والخنساء جميعاً ووجودهم واستمرار ذكرهم ، من جهة ، والتهديد الذي تتعرض له هذه الحيات من قوى الدهر والموت والعدم وتوقف الذكر وانقطاعه ، من جهة أخرى .

ولذلك يساق الفعل «نعي» إلى «الباء» الضمير العائد على الخنساء ، في الجار والمجرور : «لى» المتعلق بهذا الفعل ، كما يساق ضمناً إلى الضمير العائد على الجماعة ، الذي حذف حين بنى الفعل «ترجم» للمجهول ؛ إذ إن الجماعة هي التي كانت «ترجم» الأخبار ؛ ومن ثم فقد كان النعي مسوقاً إلى الجماعة في قولها : «كانت ترجم عنه قبل أخبار» ، كما كان مسوقاً إلى الخنساء في قولها «لى» ، حل حد سواء .

وتتوارد تناقضات هذا البيت الحزين ، وتتوالى تقابلاته ومفارقاته ، دون أن تقف عند حد . فعل حين تتجمع الخنساء وصخر والقوم في جهة ، يقف ابن هبيل وحيداً فريداً في جهة أخرى . وبأن فعله المشعوم «نعي» مبنياً للمعلوم ، يذكر اسم فاعله ، الذي هو ابن هبيل ، في صورة مضاف ومضاف إليه . وفي مقابل ذلك ، لا يذكر ، صريحاً ، اسم صخر الذي وقع عليه فعل النعي ، وبأن المفعول البديل عنه «أخا ثقة» في صورة مضاف ومضاف إليه أيضاً ، يستدعيان معاً معنى الثبات واليقين ، التي تتول إلى التحقق والحضور والمنعة والدوام . وكذلك لا يسمى فاعل «ترجم» الذي بنى للمجهول ، تلافياً للذكر الصريح لقوم صخر الذين كانوا يترجمون عنه الأخبار . وبذلك كله تلقى القصيدة بابن هبيل صريحاً مستعلناً وحيداً - في هذا المقام ، مقام النعي - في وجه الدهر ، يلقاه منفرداً بلا نصير ؛ وذلك «ليهلكه» ويجرى عليه حوادثه .

وتقف كلمة «ابن» التي تخص الإنسان بواحد (أب) ضعيفة نحيلة قصيرة صوتياً (« بُن ») في مقابل كلمة «أخا» التي تضم الإنسان إلى «كثيرين» يؤونه ويحمونه . وبذلك أيضاً تعود القصيدة إلى إلقاء هذا الابن في وحدة قاتلة مهلكة ، لأنه قد جاء بالنعي ؛ أي بالخبر الواحد الوحيد ، في الوقت الذي كان يأتي فيه عامة الآخرين بالأخبار الكثيرة المتواليّة المتصلة المستمرة ؛ ولذلك بنى الفعل «ترجم» للمجهول ، فصار بما فيه من تضعيف ، وبما يحمله من قيم صوتية أخرى ، موحياً بالتعدد والفسخامة والكثرة والامتلاء والتكرار والاستمرار ، ليرامي إلى ما كان يكمن في الأخبار ، حين كانت تقال ، من تكاثر لقوى الخلق التي كانت تصنع وجود صخر ، وتصوره في حياة قومه ، وتنسجه في نسج وجودهم ؛ ومن ثم يصبح هذا الفعل (« ترجم ») قوة مناظرة ومقابلة ، معاً ، لفعل الدهر القاطع الحاد ، القصير المبتور صوتياً «نغ» ، الذي تولّد من فعل الدهر الأكبر «يسدى ونبار» الذي جاء - في الحقيقة - لكي يعمل ضد وجود صخر وأخته وقومه ، وضد سياقة أخباره ، وتتابع نسجها ، ومن ثم ضد وجودهم جميعاً ، وضد أطراد مسيرة حياتهم الكائنة في الفعل «ترجم» .

لقد كان ابن هبيل شؤم الدهر وأداته ، وداعيه البائس الذي فتح للدهر بنداؤه المخيف كل الأبواب لكي ينسج (أو يسدى ونبار) حل غير نسج صخر والخنساء والقوم والأخبار ؛ ولذلك استحق أن يذكر اسمه

ومن داخل مفارقة التقابل بين «يسدى ونبار» وتفاعلاتها ، تتولد تلك النازلة الكامنة في المفارقة الأخرى التي نجدتها بين «نعي» و«ترجم» . . أخبار ، إذ تتر الأولى (إذا كان النعي هو الخبر الأخير) سلسلة توارد الثانية ، وتقطعها وتوقف مسيرتها ، بعد إذ كانت «ترجم» عن صخر أخبار وأخبار ، أي بعد إذ كانت تتوالى وتتداخل وتكثر وتتزاحم ، تتداولها الألسنة والمقول والأخيلة والظنون ، في حركة منتشرة مواره هائلة ، تتوافق مع ما في «ترجم» من حركة وتدافع وتفخيم وذبدية واهتزاز وضجيج ، يتحدث فيها الرواة الناقلون ، ويتربق المستمعون المتلقون ، ويتناجون - دون توقف أو ملل - بالأحلام والأمال ، والحوادث والوقائع ، والمخاوف والوسواس ، ويأنسون بالأحاديث والأنباء والأخبار ، ويركنون إليها ويطمثون ، مهما جاءت به وحملته عما يسر أو لا يسر ؛ فأخبار صخر غاية في حد ذاتها ؛ لأنها نظير وجوده وحضوره ، ونظير حياته بينهم ورعايته وقيادته لهم ، كما أنها نظير وجودهم الجماعي المتمثل في تلك العلاقة الوجودية الأصلية بين كل قوم وقائدهم ومرشدهم . ولقد كانت الأخبار نسجاً لكل صور هذه العلاقة ، وتحققاتها الكثيرة التي تدعم الحياة ، وتناهض نسج الدهر وتنفضه .

وعلى أساس من هذه العلاقة قامت سياقة الأخبار عن صخر ، واختص بها ؛ فليست الأخبار تنسج من أجل كل إنسان ، وإنما هي تختص بالأخبار . ومدار الخبر من الرجال إنما يكون مع الثقة التي يملكها ، والتي تضمها فيه جماعته ؛ ولذلك كان صخر «أخا ثقة» ؛ أي أنه كان يملك وجوداً متميزاً في داخل الجماعة ؛ يباطنهم «أخا» (فوق أخوته للخنساء) ، ويستقر فيهم راسخاً ثابتاً ؛ يعولون عليه ، ويركنون إليه ، ويأمنونه ؛ «حل ثقة» ، موجوداً هنالك على الدوام سلاذاً وملجأ ، حكماً وميزاناً ، دليلاً ومناراً ومرشداً . . وإماماً للمهتدين .

وبذلك يكاد صخر - بما امتلکه من الثقة وما زهبه قومه منها - أن يكون تجسيدا لما استقرت عليه حياتهم ، وما اطمأنوا إليه من نظمها وسننها المعهودة الثابتة ؛ لتحقيق فيه جميعها وتستمر ؛ يعيشها ويمارسها بفضلهم ، ويعيشونها ويمارسونها بفضلها ، حل وجهه سواء . وهذه هي ثمار «الثقة» ، وثمار «الأخوة» ، بين كل قائد وجماعته .

وهكذا يكتمل بناء شخصية صخر ، من خلال علاقة لغوية جديدة ، تمتد من منبعه الأصل القديم ، في داخل الذات ؛ «صلب . . . جلد» ، إلى مصبه النهائي الجديد ، خارج الذات ، في داخل الجماعة ؛ «أخا ثقة» .

وما فتئت هذه الثقة تتنامى وتوسع ، كلما تنامت أخبار صخر واتسعت ، فيكتسب معها حقائقه الثابتة ، وتتحدد جوانب ماهيته التي ترادفت وتكررت من خلال هذه الأخبار ؛ فتأسس شخصيته القائدة ، وتتركس سماتها التي تشكل تشكيلاً مركباً ، يجمع بين «فردة» صخر الذي تفرد بالأخبار واختص بها ، و«كلية» قيم جماعته التي تمثلتها فيه ، وتصورتها متجسدة في شخصه .

ولكن الدهر قد جاء ليهز ذلك البنيان بأسره ، ويعرضه للانتكاس والانقراض ، بفعل هذه الكلمة الخطيرة : «نعي !» ، التي تجرى نقائض الدهر وقوانينه وسننه الكامنة في «يسدى ونبار» ، فتهدد الوجود الإنساني بأجمعه ، حين تقطع سلسلة «الأخبار» التي تضم في داخلها

الدلائل للمقطع التالى السادس ، «هو- لا يمشى لريبة» . (راجع فيها بعد فقرة ٣-٦-١) .

فما مغزى ذلك الوصف لصخر بأنه أخوثة ؟ وما دوره فى الرد على الدهر ؟

ما زالت الخنساء منذ وقعت فى مأزق المقطع الثالث « هي - المعجول » ، تبحث عن مظاهر الثقة واليقين ، بعد إذ عمّ الشك والتمزق والاضطراب كل حقائق الحياة والوجود بفعل الدهر ذى الأطوار والإحلاء والإمرار ، فأخذت تسمى إلى تكريس عوامل التحقق والثبات والإيجاب ، وصور التأكيد والتكرار والاستمرار ، وإشاعتها فى المقطع الرابع كله . ولكن الدهر نسج لها نسجاً آخر أصاع الثقة واليقين ، ودخل الحقائق بسبله ونقضه . وها هي ذى الآن ، فى المقطع الخامس « هي - الساهرة » ، تعاد البحث عن الثقة واليقين والقرار والملاذ ، فتجدها متجمعة فى صخر بوصفه «أخوثة» ، ثقة تضم كل هذه المعاني وتحققها .

وعلى حين كانت أظهر تجليات وجود صخر مجاوزته لتقلبات الدهر وتناقضاته ، ووقوفه فى وجهه بفضل ما امتلكه من صفات الصلابة والجلد والكمال ، جاء الدهر بالفعل «نحي» ، لكى ينازع صخراً فى صفاته ووجوده ويتزعمها منه ويددعها . وها هنا ترد الخنساء على الدهر ، وتكاد تكيد له كما كاد لها ولصخر ، وتجيبه بجهاً مرأ خفياً مخزياً ، حين تصف صخراً بأنه أخوثة ، حامية غامرة ، يحياها كل من يلودون به ، على حين لا يملك منها الدهر شيئاً ، ولا يعي لها وجهها .

وكان لسان حال الخنساء يقول ، من خلال هذا المقطع ، هذه الكلمات التى تحمل أقصى صور الإدانة والتنديد : «إن صخراً ، أيها الدهر ، جدير بكل ثقة ، ولكنك أيها الدهر حارٍ وعجورٌ من كل ثقة ، لأنك لا يوثق بك ، ولا يؤمن جانبك ، فلا يلجأ إليك لأجىء ، ولا يلوذ بك لألد ، ولا يُستروح ببابك ، ولا يُرجى عطاؤك ، فأنت أخو الربوب والشك ، والضرب والشر - وليس صخر كذلك أيها الدهر ! . وإذا كنت ، أيها الدهر ، قد سقت إلينا نعى صخر على لسان أدائك «ابن نبيك» النكرة المغمور ، فإن صخراً خير منكما وأزكى وأسمى ، لأنه أخوثة لستما أهلاً لها ، ولستما ترقيان لمشارفها ! وإليك أيها الدهر صور جدارة صخر وأهليته للثقة والتصديق !» :

٣ - ٥ - ٦ .

المقطع السادس .

«هو- لا يمشى لريبة» .

٢٤ - لم تسره جسارة يمشى بساحتها لريبة حين يحل بينه الجار

٢٥ - ولا تسراه وما فى البيت يأكله لكنه بارز بالصحن مهمار

٢٦ - ومطعم القوم شحياً عند مسفهم وفى الجندوب كريم الجند ميسار

ها هنا ، ليقترب بالشؤم والموت والنمى والدهر ، وجوزى بتركه وحيداً طريداً ، كأنما قد صار هو وحده «ابن الدهر» وضحيته أيضاً ، وقرينه غير المحبوب فى الوقت نفسه .

٣ - ٥ - ٣ .

«فبت ساهرة للنجم أرقبه حتى أن دون غور النجم أستاذ»

وحين تنقطع سلسلة الأخبار ، ويحل محلها الصمت والغموض ، وتتراكم أستار الشك والمجهول ، لا يقنع الإنسان ولا يستكين ، بل يسمى جاهداً من أجل خبر ما ، يتواصل به مع الحياة ، وتتواصل فيه الحياة ، ومن هنا تتجه الخنساء إلى النجوم ، المصدر الكونى السماوى للأنباء ، ويحل مصائر الحياة والأحياء ، تسألها أن تأتيها بخبر تستطلع فيه وجود صخر ، وتستجل مصيره .

فتبث فى مواقف الحيرة والذهول ، والترقب والتوجس ، والانتظار المضى المضى : «فبت ساهرة للنجم أرقبه» . ويصير حالها ، حال الترقب ، الكامن فى الفعل المضارع «أرقبه» ، محاصراً بزمنين ماضيين : « فبت . . . (حتى أن) » يقضيان عليه بالانقضاء والانقطاع دون جدوى أو غناء ، كما تقضى قوانين القصيدة التى تجعل الماضى من دوال غلبة السلب وغلبة الدهر . ولذلك يغور النجم وتواريه الظلمات «أن دون غور النجم أستاذ» ، فيتصغر الظلام والمجهول وانقطاع الذكر ، ودوام الاحتجاب . وبذلك توالى مفارقات البرزخى التناقضات ، وتتباين أحواله مقلداً مديراً ، حياً ميتاً ، موجوداً غائباً ، ظاهراً بازغاً معتماً مظلماً !

فماذا يكون سبيل النجاة ؟

لا يبقى أمام الخنساء سوى العودة إلى عوالم الأرض والجماعة والقيم ، تنهضها فى اللغة والذكريات والكلمات ، لينهض فيها وجود صخر ويعود . (انظر المقطع التالى) .

٣ - ٥ - ٤ .

بدأ المقطع الخامس « هي - الساهرة » بالفاء العاطفة ، والفعل «قلت» ، ليشيراً معاً إلى أن هذا المقطع هو الجواب الذى تواجه به الخنساء تقلبات الدهر وعدوانته ، وترد به على نسجه السلبى الذى اعتسف وجود صخر بخفاء فى المقطع الرابع « هو - الكامل » .

فكيف تحقق ذلك الرد ؟

لقد تحقق بعضه فيما ألمحت إليه الخنساء من إدانة للدهر فى قولها : «رأيت الدهر ليس له معاتب ، وحده يسدى ونيار» ، (راجع فقرة ٣ - ٥ - ١) .

ولكن ليس هذا كل ما فى الأمر .

فلقد جاء المقطع الخامس قائماً على البنية المترتبة التثالية : « فقلت . . . لقد نعى . . . فبت . . . » (أبيات ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ على التوالى) . وكان مقول القول (لقد نعى ابن نبيك لى أخوثة) هو مركز الثقل فى هذه البنية ، ومن ثم كان وصفها صخراً بأنه أخوثة هو محور هذا القول الذى ترد به على الدهر . (ومن هذا المحور أيضاً سوف نواصل الخنساء البحث عن الثقة حين نمتح منه المركز

٣ - ٦ - ١ .

ولم تره جارة ممشى بمشى بساحتها
لريبة حين يجلى بيته الجار ،
ولا تره وما في البيت يأكله
... ..

على حياتهم ومصائرهم ، مثلما ياتمه جاره على أهله وبيته وزوجه .

والثالث ، مضمن في الثاني ، وهو مصوب ضد الدهر ، ومؤداه أنه
مادام صخر أختا ثقة لكونه لا ممشى لريبة ، فإن الدهر ، في مقابل
ذلك ، ليس أختا ثقة ، لأنه ممشى على الدوام لكل ريبة ، بما يأتيه من
خطوب وأضرار ، وفعال وحدثن ، ومن ثم يحذر الجار ، ولا يأمنه
أهل الدار . وبذلك تواصل الخنساء بسط تمثلات الثقة التي يمتلكها
صخر ، والدهر منها براء .

والرابع ، مؤداه أن نفى تلك الأفعال عن صخر ، إنما هو ، في
الوقت نفسه ، نفى لجريان الزمان الكامن فيها على صخر ووجوده ،
وبذلك يحول هذا النفي دون وقوع صخر ، في هذا المقطع ، فريبة
للدهر وأفعاله التي انسل بها إلى نصفه الأول بأكمله ، إذ ينجر فيه
صخر من الزمانية ، مثلما نجا منها في النصف الثاني بفضل ما حل من
اسمية خلعت من كل فعلية حادثة . وما ذلك كله إلا صدى للرغبة في
تخليد صخر ، وما ذلك أيضاً إلا لأن الفضائل والمكارم التي يحملها
صخر ، ويتوحد بها وتتوحد به في الوقت نفسه ، هي في جوهرها قيم
غير حادثة في وجود الجماعة ، وغير عارضة في وجود صخر ، بل هي
قديمة باقية ، لا يلقى بها (ربصخر) ، في كل تجلياتها وكل تصوراتها ،
سوى تعبير يحمل دلالات الدوام والثبات والبقاء والخلود ، وبذلك
تواصل الانتصارات على الدهر وفعله الحزين : «نفي» ، وما يصنعه
في حياة الإنسان من اعتزاز واضطراب .

ومن هنا كانت غلبة الجمل الاسمية والأسماء المشتقات في مقاطع
صخر ، كما نلاحظ على الدوام ، فضلاً عن قلة الأفعال ، وانخفاض
نسبتها العددية مقارنة بنسبتها في مقاطع الخنساء . (راجع فقرة ٣ - ٥) .

وما ورد من أفعال في مقاطع صخر ، يتوزع بين صخر وغيره
توزعاً له دلالة ، فقد جاء ستة عشر فعلاً مستنداً إلى خبر صخر ، يقع
صخر في سبعة منها مفعولاً به ، يحمل خمسة منها قيماً موجبة (انظر
الجدول التالي) ، وسبعة أفعال فحسب ، جاءت مسندة إلى صخر ، ثلاثة منها
تحمل إيجاباً واضحاً يقف لما فيها من زمانية : « يسودكم » ، بيت
٧ ، « يغم » ، بيت ٧ ، « تضيء الليل صورته » ، بيت ٢٩ ، « وثلاثة
أخرى منفية أو سياقها منفية : « لم ممشى » ، بيت ٢٤ ،
« ولا يأكله » ، بيت ٣٤ ، « لا يمنع » ، بيت ٣٦ ،
ويبقى فعل واحد يحمل قيمة سلبية ماضية : « كان » ، الذي صار
بؤرة ثقل إليها كل جدليات الدهر - الإنسان ، وقد ورد في أول
الآيات الخاصة بصخر ، بيت رقم ٧ . (قارن جدول أفعال
الخنساء) .

هل أن نفى ما أسند إلى صخر في هذا المقطع من أفعال يلفتنا إلى
أمر آخر . ذلك أن هذه الأفعال قد أصابها النفي في سياقين من
سياقات الرؤية البصرية :

ولم تره جارة ممشى بساحتها
لريبة
ولا تره وما في البيت يأكله
... ..

لقد طرقت الخنساء أبواب الوجود الكون السماوي ، ذلك الوجود
العلوي الذي يشخص إليه البشر عند العسرة والضيق ، متطلعين إلى
انفراج وامتناد ، ودوام وخلود ، ولكنه يوصد دونهما ، وتغور نجومه ،
ويأفل معها نجم صخر ، فكأنما قد أبدى البروجها مظلماً مكفهر ،
فأظلم معه الوجود واكفهر ، فلا تجد الخنساء إلا العودة إلى البحث
عن الوجود الأرضي لصخر ، محاولة بذلك أن تصل حبل ما انقطع من
أخيابه ، وأن تواصل مسيرة حياته ، فتعود إلى متابعة ذكر سيرته في
قومه ، وذكر خصاله وفعاله ، حين كان يدب على الأرض ويخطو
عليها ، يسمى - على النقيض من الدهر - إلى تحقيق المطامع والخير ،
ومشى من أجلها ، لا يقصد ريبة ، ولا يجلب عاراً أو يجهن : « لم تره
جاره ممشى بساحتها لريبة » .

ولكن نسق الجمل الاسمية ، الذي عهدناه طابعاً أساسياً لمقاطع
صخر ، يتراجع ، هل مدى بيت وشرط كاملين ، أمام سلطان الدهر
وغزو أفعاله ، إذ يسطر الدهر طابعه الفعل ، الذي ساد مقطع الخنساء
السابق ، هل نصف ساحة التعبير في المقطع الحالي ، لتدافع فيه خمسة
أفعال : « تره ممشى يجلى تره يأكله » . ثم
يتوقف مد الدهر بأفعاله ، فيدع المجال للأسماء والجمل الاسمية ،
لتعود الغلبة مرة أخرى للطابع الاسمي الخاص بصخر هل مدى
الشرط والبيت التاليين اللذين يمثلان النصف الثاني من هذا المقطع ،
ذلك النصف الذي ينجر فيه صخر من زمانية الدهر وانقطاعه ، إذ
يخلو من الأفعال وحدوثها خلواً تاماً . فكأنما يترادف نسج الدهر
للحدثان ، ويمتد ، فيتبعه نسج الخنساء وصخر لحلقات النجاة
والدوام .

وفي أثناء غزو الدهر للنصف الأول من هذا المقطع ، لم يجز التعبير
من مجاهدة ومقاومة ، ولم يصف للدهر المجال . فقد تكرر النفي مرتين
(ب - لم مرة ، وب - لا في أخرى) ، ليتنفى عن صخر كل ما نسب
إليه من الأفعال الدهرية المضارعة التالية : « تره - ممشى - تره -
يأكله » ، التي طبعها انتظام تشكيل زمان خاص ، إذ وقعت جميعها في
الشرطين الأولين من البيتين الأولين (في كل شرط فصلان) ، دون
الشرطين الثانيين ، هل حين وقع الفعل الخامس « يجلى » مثبتاً منفرداً في
الشرط الثالث من البيت الأول ، مستنداً إلى الجار ، وليس إلى صخر .

وقد أدى نفى هذه الأفعال عن صخر إلى تحقيق عدة وجوه من وجوه
الإيجاب ، الأول ، إثبات الفضائل لصخر ، ونفى الريبة عنه ومن
فعاله ووجوده الشخصي والجماعي معاً ، ونفى كل ما يرتبط بإتيان
هذه الفعال من ظلم وعدوان ، وانتقاص للحقوق وسلب للفضائل ،
ذلك بأن صخر هو الإنسان الكامل (بيت ١٨) الذي يجسد المثل
الخلقي الأهل ، فكيف يقع في هذه المواقع أو يأتيتها ؟ إنه لا يقربها ولا
يسقط فيها .

والثاني ، تأكيد كون صخر «أختا ثقة» حقاً وصدقاً ، إذ ياتمه قومه

السلب والإيجاب في الأفعال الواردة بمقاطع صخر
(مسئلة إليه أو الواقعة عليه)

الأفعال المسئلة إلى غير صخر		الأفعال المسئلة إلى صخر	مقاطع صخر
ما يقع على صخر	ما يقع منها على صخر		
منعوا تسافروا		كان (-) يسودكم (+) ينعم (+)	مقطع هو - السبق
نشرو ركبوا جاءوا	لأنهم الهداة به (+)		مقطع هو - الكامل
يجل بيته الجار	لم ترو جارة ... (+) ولا نراه ... (+)	(لا) يمشى (لريبة) (+) (وما تراه وما في البيت) يأكله (+)	مقطع هو - لا يمشى لريبة
أفنى حالف حاز	تضمنه مقطرات (-) لبيك (-) سالوه (+) لا يجاوزه (+)	نظى (+) لا يمنع (+)	مقطع هو - ضخم الدسمة
٩	٧	٧	المجموع
		٢٣	المجموع الكل

الأفعال الواردة في مقاطع الخنساء وجهها يتصف بالسلب
(إما في حد ذاتها ، وإما لوقوعها في سياق سلب)

عدد	مقطع هي - المجرى أبياته : ٦	مقطع هي - المجسول أبيته : ٤	مقطع هي - السامرة أبياته : ٣	مقطع هي ما لم يشها أوطار أبياته : ٢
١	ذوت	نظيف	فقلت	كان
٢	خلت	ترنع	رأيت	أصعب
٣	خطرت	رمت	ليس	تنفذ
٤	يسيل	أفركت	يسلى	
٥	تبكى	نمن	نمى	
٦	ولبت	رتمت	كانت	
٧	تبكى	فارقى	ترجم	
٨	فما تنفك		فبت	
٩	ما حمرت		أرقبه	
١٠	تبكى		أنى	
١١	حُث			
١٢	رأبها			
المجموع	١٢	٧	١٠	٣
المجموع الكل	٣٢			

أطراد وزوده في كل الأبيات) . وسوف يبدو لنا الآن بعض من وجوه ارتباطاتها وتناسباتها المطردة في تشكيل القصيدة وبنائها :

بلغ عدد أصوات الراء في القصيدة كلها ١٣٠ راء ؛ فيكون المتوسط الحسابي لنصيب كل بيت من أبياتها (مقرباً إلى أقرب عدد صحيح) هو : أربع راءات . وبلغ عدد حالات التضعيف ٧٨ حالة ، فيكون المتوسط الحسابي لنصيب كل بيت من أبيات القصيدة (مقرباً إلى أقرب عدد صحيح) هو : تضعيفان اثنان . وبطبيعة الحال فإن العنصرين (وكذلك التكرير) لم يتوزعا على الأبيات بصورة منتظمة متساوية متوازنة ؛ فقد تراوح عدد ما تحقق من أصوات الراء في أبيات القصيدة ما بين سبع راءات في بيت ، إلى راء واحدة في آخر ، وكذلك تراوح عدد ما تحقق من التضعيف ما بين أربعة تضعيفات في بيت ، إلى تضعيف واحد في بيت آخر ، فضلاً عن خلو البيتين ٢٤ ، و ٣٤ من التضعيف كما رأينا . وقد توافق العنصران ، في مجموع تحققاتهما ، عبر القصيدة من حيث هي كل ، من خلال تلك النسبة نفسها ؛ كل أربع راءات يقابلها تضعيفان ؛ بنسبة ٤ : ٢ أو ٢ : ١ ؛ أي أن كل تضعيف يناظره في المجموع العام راءان ؛ ومن ثم يكون كل تضعيفين يُفترض أنهما المتوسط الحسابي لنصيب كل بيت ، يقابلهما أربع راءات . ولذلك حوشت القصيدة البيتين ٢٤ ، و ٣٤ اللذين خلوا من التضعيف بأربع راءات لكل واحد منهما ، بلا زيادة أو نقصان ، على غير الحال الكائن في سائر الأبيات ، التي اجتمع فيها التضعيف والراء معاً ، دون أن يتخلف أحدهما عن الآخر ، ومع ذلك تراوحت أعداد الراء في كل منها تراوحت متفاوتاً على الدوام ، على حين ثبتت وتحددت ها هنا ، في البيتين المذكورين ، بأربع راءات ؛ ليكون هذا التحديد مجلياً من مجليات قوانين التناسب والتوازن الداخليين في هذه القصيدة .

وإذا تابعنا بحث العلاقات والنسب بين صور توزيعها المختلفة ، نجد أن النسبة بين مجموع كل منها (مقربة إلى أقرب عدد صحيح) هي أيضاً ٤ : ٢ أو ١ : ١ . (١٣٠ : ٧٨ = ١٠٢٪ : ١) .

وتصدق هذه النسبة كذلك إذا نظرنا إلى مقاطع صخر على حدة ، وإلى مقاطع الخنساء على حدة . ففي مقاطع صخر ٧٥ راء ، بقسمتها على عدد أبياتها وهو ٣١ ، يكون متوسط نصيب كل بيت (مقرباً إلى أقرب عدد صحيح) هو ٤ : ١ وفي مقاطع الخنساء ٥٥ راء ، بقسمتها على عدد أبياتها وهو ١٥ ، يكون متوسط نصيب كل بيت (مقرباً إلى أقرب عدد صحيح) هو أيضاً ٤ : ١ . وإذا عدنا إلى التضعيف وجدنا أن عدد حالاته في مقاطع صخر ٤٥ حالة ، بقسمتها على عدد أبياتها وهو ٢١ ، يكون متوسط نصيب البيت (مقرباً إلى أقرب عدد صحيح) هو ٢ : ١ وفي مقاطع الخنساء ٣٣ تضعيفاً ، بقسمتها على عدد أبياتها وهو ١٥ ، يكون الناتج (مقرباً) هو أيضاً ٢ : ١ . وقد كان من الممكن أن يتوزع العنصران - ولكن في نص آخر - بنسب أخرى ، مختلفة ومتفاوتة إلى ما لا نهاية .

ومع أن التضعيف لا يتوزع على كل من مقاطع صخر والخنساء توزعاً منتظماً أو متساوياً إلا أن الراءات تتوزع عليها توزعاً له انتظامه البين المطرد طوال المقاطع الستة الأولى ، ثم ينكسر في المقطعين السابع والثامن طبقاً لقانون القصيدة الساري في كثير من الظواهر . وقد ارتبط هذا الانتظام بالعلاقات الكمية للأبيات في هذه المقاطع ، وليس

فتعالج الخنساء بذلك مأساة سابقة هي مأساة غور نجم صخر ؛ فكما غاب عن ناظرها في السماء ، ولم تعد تراه الخنساء ، فإن الجارية ، هي كذلك ، لم تره ، ولا تراه ، في مواضع ربة أوشح ويخل . وكان غيابها عن المواضع الأخيرة نظير مبادل ، يمحض عن غيابها في الأولى ؛ ويخفف من وطأته ؛ وهكذا تتناظر الأحوال وتتفاعل ، ليكتسب حال السلب من حال الإيجاب ، وتتوازن أنحاء الوجود ، وتستمر الحياة ؛ إذ تتناظر الجارية والخنساء ، ويتناظر غور نجم صخر مع غيابها عن مواطن الربة وعدم رؤيتها محتجباً في بيته ليخل أوشح . وكأنها تريد الخنساء من وراء هذا التناظر أن تقول : إن نجم صخر قد غار ، ولكن القيم التي حملها لا تغرب ولا تغيب .

ولكن ما بال هذا البيت العجيب ، الرابع والعشرين : « لم تره جارة ... إلخ » ، قد جاء ، هو والبيت الرابع والثلاثون (انظر فقرة ٣ - ٨ - ج ١) على غير الحال في سائر الأبيات ، خالياً خلواً تاماً من التضعيف الذي شمل القصيدة كلها وسادها ؟ ولقد خلا كذلك ، هو والبيت الرابع والثلاثون أيضاً ، من التكرير الصوتي ، (الذي يرد بدرجة أقل بكثير من ورود التضعيف ذاته ؛ ولذلك يخلو كثير من الأبيات من هذا التكرير الصوتي ، لأنه غير مطرد الوجود في القصيدة أطراد التضعيف أو صوت الراء فيها ، (راجع فقرة ٣ - ٤ - ٣) ، على حين لا يخلو بيت واحد من الراء ، ولا يخلو من التضعيف سوى البيتين المذكورين ٢٤ ، و ٣٤) .

إن البيت الرابع والعشرين : « لم تره جارة يمشى بساحتها لربة حين يخل بيته الجارة يقوم على نفى فعل صخر لأي فعل من أفعال الربة ، ونفى مثبه ، أو سعيه ، من أجل إتيانه ؛ ولذلك غاب عنه التضعيف ، ليكون غيابها هذا دالة على غياب ذلك الفعل المريب ، وغياب كل ما يرتبط به عادة من توفز وتوتر وتحفز ، وحاسة وحركة ونشاط ، تتواكب جميعها مع الشروع فيه ، وتصاحب الإقدام عليه ، أو حتى مجرد التفكير فيه ، أو حتى التردد ، والتكوص عن فعله . وكان غياب التضعيف قد عرض لنا هنا - على وجه الخصوص ، في هذا البيت الواضح المبين ، الحاسم المستقر ، الذي يصوغ أساساً من أسس مكارم الأخلاق العربية ، وواحداً من مبادئ المثل العليا التي تقوم عليها حياة الجماعة العربية وتقر بها وتستقر - لكي يقول لنا هذا بلغزيب إن صخر لا ينشط لربة ، ولا يذب إليها ، ولا يتقلب بين الإقدام عليها والإحراض عنها ، ولا يتذبذب بين مواقعتها وافتائها والهدء عنها ، ولذلك لا تنشط الكلمات بتكرير ، ولا تتذبذب بتضعيف ، ولا تتوفز أو تتحفز بها ، ولا تدب أو تهتز فيها ، وإنما تنساب مستوية سلسة ، واضحة مستقيمة مستقرة . (انظر تحليل البيت ٣٤ ، فقرة ٣ - ٨ - ج ١) .

وعلى حين يخلو البيتان ٢٤ ، و ٣٤ من التضعيف ، وهو حتم في سائر الأبيات (وليس التكرير كذلك) ، يحمل كل منها قدراً متساوياً من أصوات الراء (وهي حتم يشمل كل الأبيات بلا استثناء) ؛ إذ يتضمن كل واحد منها أربع راءات ، بلا زيادة أو نقصان ؛ فلماذا كان ذلك ؟ وهل تعوض القصيدة عن غياب التضعيف بهذا القدر المحدد من الراءات ؟

لقد ارتبط التضعيف وصوت الراء كلاهما في وظائفهما الدلالية والبنائية ، عبر القصيدة كلها . (ولندع التكرير الصوتي لعدم تحقق

بمجرد التعاقب القائم بينها . ففي المقطع الأول ، «هى - العبرى» ، ستة أبيات تتضمن ستاً وعشرين راء ، وينظره المقطع الرابع «هو - الكامل» ، وفيه أيضاً ستة أبيات تتضمن إحدى وعشرين راء . وفي المقطع الثانى «هو - السبتي» أربعة أبيات تتضمن أربع عشرة راء ، وينظره المقطع الثالث «هى - المعجول» ، وفيه أيضاً أربعة أبيات تتضمن خمس عشرة راء . وفي المقطع الخامس «هى - الساهرة» ثلاثة أبيات تتضمن تسع راءات ، وينظره المقطع السادس «هو - لا يمشى لريبة» ، وفيه أيضاً ثلاثة أبيات تتضمن كذلك تسع راءات* . أما المقطع السابع «هى - ما لعيشها أوطار» فإنه يحمل بيتين يتضمنان خمس راءات ، على حين يحمل المقطع الثامن «هو - ضخم الدسيمة» ثمانية أبيات تتضمن إحدى وثلاثين راء. وبالرغم من انكسار النسبة المنتظمة بين المقطعين الأخيرين إلا أن القسمة المنتظمة ، المتوازنة العادلة ، لأصوات الراء فى مجموعها على مقاطع كل من صخر والخنساء ، فى مجموع كل منهما ، تبقى ثابتة مطردة ؛ إذ إن المتوسط الحسابى لنصيب البيت فى مقاطع الخنساء هو ٤ : ٤ راءات ، (١٥ + ٥ = ٤) ، مقرباً إلى أقرب عدد صحيح ، وكذلك المتوسط الحسابى لنصيب البيت فى مقاطع صخر هو أيضاً ٤ : ٤ راءات ، (٧٥ + ٢١ = ٤) ، مقرباً إلى أقرب عدد صحيح ، كما سبق أن رأينا منذ قليل .

وبالرغم من أن التضعيف - كما قلنا - لا يتوزع على المقاطع توزيعاً منتظماً متوازناً كما هو الحال فيها يتعلق بالراء ، فإن مجموع العنصرين معاً فى مقاطع الخنساء يتناسب تناسباً متوازناً مع مجموعها فى مقاطع صخر ؛ إذ إن قسمة كل مجموع على أبياته ينتج المعدل ، أو المتوسط ، ذاته ؛ أى أن المتوسط الحسابى لنصيب كل بيت من أبيات مقاطع صخر ، أو الخنساء ، من العنصرين معاً ، ثابت على الدوام ، بالرغم من عدم انتظام توزيع العنصرين توزيعاً متشابهاً على المقاطع . فإذا كان نصيب كل بيت فى القصيدة كلها أربع راءات ، وتضعيفين اثنين ، كما سبق بيانه ، يكون مجموع الأجزاء ٦ : ٦ . وسوف نجد أن نصيب كل بيت ، من أبيات مقاطع صخر ، من العنصرين معاً ، يتساوى مع نصيب البيت فى مقاطع الخنساء ، ويتساوى فى الوقت نفسه مع هذا الرقم ٦ : ٦ الذى هو مجموع الأجزاء . ففي مقاطع صخر ٧٥ : راء ، و ١٥ : تضميناً ، مجموعها معاً ١٢٠ : ، فإذا قسمناها على ٢١ : التى هى عدد أبيات مقاطعها كان الناتج (مقرباً إلى أقرب عدد صحيح) هو ٦ : ٦ . وفى مقاطع الخنساء ٥٥ : راء ، و ٣٣ : تضميناً ، مجموعها ٨٨ : ، فإذا قسمناها على عدد أبيات مقاطعها وهو ١٥ : ، كان الناتج (مقرباً إلى أقرب عدد صحيح) هو أيضاً : ٦ : ٦ .

جدول توزيع الراء والتضعيف فى مقاطع صخر والخنساء

المقاطع صخر	الراء	التضعيف	عدد الأبيات	مقاطع الخنساء	الراء	التضعيف	عدد الأبيات
- هو - السبتي	١٤	٨	٤	- هى - المعجول	١٥	٨	٤
- هو - الكامل	٢١	١٩	٦	- هى - العبرى	٢٦	١٢	٦
- هو - لا يمشى لريبة	٩	٣	٣	- هى - الساهرة	٩	٨	٣
- هو - ضخم الدسيمة	٣١	١٥	٨	- هى - ما لعيشها أوطار	٥	٥	٢
المجموع	٧٥	٤٥	٢١		٥٥	٣٣	١٥

- مجموع الرءات فى القصيدة ١٣٠ راء .

- مجموع حالات التضعيف فى القصيدة ٧٨ حالة .

فماذا نقول القصيدة بهذه التوازنات ؟ وماذا نقول الخنساء ؟

إن القصيدة لتقول بذلك إنها بناء لغوى محكم ؛ كل شىء فيه خلق بمقدار ، لا يند عن التوازن والانتظام . وإن الخنساء لتقول إنها قد جاهدت وصابت ، وعانت وتألّت ، بقدر ما جاهد صخر وصابر وعانى وتألّم ؛ وإنها قد تقلبت ، بسبب الدهر والموت والبر ، بين أحوال الوجود والعدم ، بقدر ما تقلب صخر نفسه ؛ وإنها تقول أيضاً إنها قد توحدت بصخر من خلال وحدة التعبير ووحدة المجاهدة والمعاناة ؛ فأصابها ما أصابه ، حياة وموت ، وجوداً وعدماً ، نصراً وهزيمة ، قوة

وضعفاً ، واكتسبت ، كما اكتسب ، وأحرزت ، كما أحرز ، خلوداً فى الجماعة وفى القيم وفى الزمان ، وفى التعبير الشعرى ذاته ، من قبل ذلك كله ، ومن بعده ، وإلى الآن .

٣ - ٦ - ٢ .

لم تهره جسارة ...
...
...

ولا تراء وما فى البيت يأكله

لكنه بارز بالصحن مسهمار

وبين «لم» و«لا» ، تسقط أزمان وتولد أزمان .

فبعد أن غلب الماضى على وجود صخر ، فى اللحظة الأولى من

* إذا حسب القارئ المتوسط الحسابى (مقرباً) لنصيب كل بيت من الرءات فى كل مقطع على حدة سيجد ٤ : ٤ فى كل المقاطع ، هذا المقطعين الخامس والسادس ، فهو ٣ : فقط فى كل منهما .

بأسرها . ولذلك يتناظر قولها : «بساحتها» ، الواقع قبل «لكن» ، مع قولها : «بالصحن» ، الواقع بعدها ، ويتناظر الظرف : «حين» ، الواقع قبل «لكن» ، مع «عند» ، ذلك الظرف الذي يحمل معنى حين ، والواقع بعد «لكن» في قولها «عند مسفيهم» ، وأخيراً يتناظر الجار والمجرور : «في البيت» ، الواقع قبل «لكن» ، مع الجار والمجرور : «في الجندوب» الواقع بعدها .

وكأنما تريد الحنساء ، بهذه التناظرات المتسقة المتوازنة المتشابهة ، أن تثبت لصخر كل ما بعد «لكن» من فضائل ، «حيثما» و«كلما» ترك ما قبل «لكن» من رذائل ، فتجتمع له بذلك ، في المحتوى اللغوي الواحد ، أو المحل الظرفي الواحد ، فضل الإتيان للفضيلة ، وفضل الترك للرذيلة ، في الوقت نفسه ، متامين متابعين ، دون أن يتخلف أحدهما عن الآخر ، فكلمها وقع ترك تبعه إتيان ، وكلمها وقع إتيان سبقه ترك ، لتكتمل وجوه الفضائل في شخصه وتتوافق على الدوام ، دون خشية من أن يقتصر تكامل الشخصية ، أو يقتصر بناء الأخلاق ، ودون أن يكون الترك على حساب الإتيان وإمكاناته ، بسبب ما قد يصحب ذلك الترك في بعض الأحيان من احتمالات عجز أو قعود ، أو ضعف الإرادة ووهنها وكفها .

ولقد وقعت «لكن» - كما رأينا - عند نقطة التوازن الكمي في منتصف هذا المقطع ، فجعلت بيتاً وشطراً لسمات السلب التي يتركها صخر ولا يأتينا ، واستبقت شطراً وبيتاً لقيم الإيجاب التي يعتنقها ويأتينا . وإذا كان البيت الأول من المقطع قد خلا من التضعيف ، فقد تلاه الشطر الأول من البيت الثاني خالياً كذلك من التضعيف ، ليكون هذا الحل - على مدى النصف الأول من المقطع - دالة الترك للرذائل . ثم بدأ التضعيف يظهر مع بداية النصف الثاني ، في «لكن» ذاتها ، ليكون دالة على بدء التعبير الخاص بإتيان الفضائل ، وليكون إرهاباً مهادناً لبده سياق جديد من التعبير الاسمي يصور وجود صخر ، ويمجد شخوصه ناشطاً متحركاً بين قومه على طول الزمان ، حاملاً كل القيم عطاء وكرماً ، وصيانة ووفاء على الدوام : «بارز - مهمار - مطعم - كريم - ميسار» .

ومن ثم تصبح «لكن» مميزة كذلك بين نصفي المقطع ، من حيث كان الأول تسيطر عليه الزمانية والأفعال (وإن يكن في سياق من النفي) ، ومن حيث كان الثاني تسيطر عليه الأسما والديمومة واللازمانية . ولنتذكر هنا أن النصف الأول قد تضمن خمسة أفعال ، على حين تضمن النصف الثاني خمسة مشتقات تفاوهم وتوازن معها بل تقابلها كذلك مقابلة نامة وحكمة ، من حيث انتظام تشكيلها الزماني في الأبيات (راجع ما ذكرناه عن مواضع الأفعال في النصف الأول من المقطع) .

ويتم ما قبل «لكن» بوقوعه في سياق النفي ، على حين يقع ما بعدها في سياق الإثبات .

ومن جهة أخيرة نجد أن الضمير العائد على الجارة هو الذي يسيطر على ما قبل «لكن» ، إذ إن الجارة هي التي تشهد لصخر بأنه لا يمشى لربة حين يغيب زوجها ، فلا أحد غيرهما يستطيع أن يشهد بذلك ، أي بما يكاد يخفى من الفضل . على حين يسيطر الضمير العائد على الجماعة على كل ما بعدها ، سواء أكان ذلك الضمير ضمناً مقدراً أم مذكوراً ظاهراً ، إذ إن الجماعة هم شهوده على إتيانه الفضائل من أجل

المقطع ، في «لم تراه» من خلال «لم» التي قلبت زمن المضارع «تراه» إلى الزمن الماضي «لم تراه» ، لا يلبث صخر أن يتحرر من أسرته ، ويعود إلى الحاضر في «لا تراه» ، ويتقدم من «كان» في الماضي ، إلى «كائن» في الآن والحاضر . ويزداد وجوده وحضوره ، وتتنامى قوته ، على حين تتراخي قوة الدهر ، وتراجع إلى أن يتلاشى وجوده تلاشياً تاماً ، بعد الفعل «ياكله» مباشرة ، مع بداية الشطر الثاني في «لكنه» ، عند منتصف المقطع على وجه التحديد ، حيث يبدأ تيار الاسمية ويسود .

ثم يُشتمل صخر في الديمومة ، وينبسط ، بالحمل الاسمية التي تنفرد ببقية المقطع حرة من كل الأفعال ، بهبه قدرته وفعالية وجوده ، من خلال تمبيرات اسمية تحمل مزيداً من المشتقات التي تغلب على أوصاف صخر ، والتي يأتي منها في النصف الثاني من المقطع ابتداء من «لكن» (شطر وبيت فحسب) خمس مشتقات : اسم الفاعل مرتين : «بارز ، ومطعم» ؛ وصيغة المبالغة مرتين : «مهمار ، وميسار» ؛ والصفة المشبهة مرة واحدة : «كريم» ؛ جاءت جميعها لتواجه زمانية الأفعال «الخمسة» التي وردت في النصف الأول .

ويستمر صخر في التحقن والوجود ، ويعود إلى البزوغ والظهور . فلقد غارت النجوم وخفيت ؛ ولكن صخراً يتجلى ولا يخور . ومهما حار نجم صخر ، فإن صخراً ذاته «بارز بالصحن» ظاهر على الدوام ، يتجل ولا يخفى ، ولا يحجب بخل أو شح ؛ فهو «بارز» لقومه ، يخرج لهم عند كل طعام ؛ يستضيفهم على الدوام ، وفي كل حين ؛ ولذلك جاءت صيغة المبالغة «مهمار» ، لتحمل هذا المعنى الباقي المستمر ، من معنى بروز صخر ، بروزاً دائماً باقياً حياً ، قائماً بالضيافة والكرم والعطاء ، الذي يستبض ويتدافع في أصوات مهمار بلا انقطاع .

وتقع «لكنه» في موقع الفصل والوصل بين ما تنفيه الأبيات عن صخر وما تثبته له ، بين ما لا يحمله من صفات الأخذ والعدوان والاختصاص (وجوه نشاط الدهر) ، وما يحمله من قيم العطاء والكرم والوفاء . وبعبارة أخرى ، فإن «لكن» تقع في موقع التمييز بين مستويي السلب والإيجاب في سلم القيم ؛ من حيث كانت القيم والفضائل ذات وجهين ؛ وجه الترك ؛ وجه الإتيان . فالفضيلة ليست تتحقق لحسب فيها يأتينا الإنسان ، بل هي أيضاً فيها لا يأتينا ، ولا يقع فيه . ومن هنا جاءت «لكن» لتمييز بين هذين الوجهين من ناحية ، ولتجملها لصخر من ناحية أخرى ؛ حتى تكتمل فيه تجليات المثل الخلفي العربي الأصيل ، ويصير أهلاً لتلك الثقة التي وضعت فيه ، وجعل محلاً لها ؛ وأخيراً ثقة ؛ لأنه يأتنا الفضيلة ، ولا يمشى لربة ؛ على حين كان الدهر على غير ذلك ، على الدوام .

ويتوالى ما تصنعه «لكن» من علاقات تقوم على أساس من توليد السمات المميزة والجماعة بين نصفي المقطع ، في الوقت ذاته ، والكاشفة عن توازنات بنائه الدقيقة ، وترباطاته المتسقة التي تلقانا على الدوام .

فكما يلتقي نصفا المقطع ، اللذان يجمع بينهما الحرف «لكن» ، من أجل إثبات التكامل الخلفي في شخص صخر ، يلتقيان ، أيضاً ، ويتكاملان ، لبحق الغرض نفسه ، من وجه تمييزي آخر يتعلق بأشياء الجمال في كل منها ؛ إذ تتراسل أشباه الجمال الواقعة قبل «لكن» مع نظائرها الواقعة بعدها ، لتجتمع لصخر بين جهات الفضل

القوم كافة ، معلنة ظاهرة عامة . ومن هنا تعود إلى الظهور صورة من صور الوجود الكل لصخر : صخر الجماعة أو «صخر - القوم» :

٣ - ٦ - ٣ .

«ومطعم القوم شعباً عند مسغبهم
وفي الجندوب كريم الجند ميسار»

وهكذا يتجسد «صخر - القوم» مرة أخرى ، حين يصير «مطعم القوم» ، ويتعدى عطاؤه ويدوم ويمتد بواسطة اسم الفاعل ، لا الفعل المحكوم بحدود الانقضاء والانتقطاع ، (يطعم ، مثلاً) .

ويتجل فنائه في قومه ، والتحامه بهم حين يأن عطؤه لهم في زمان المسغبة «عند مسغبهم» حيث يسود الأخذ والاغتصاب ، فلا يضمن هو أو يبخل ، بل إنه يكون أيضاً : «في الجندوب كريم الجند ميسار» ؛ فلا ينفد ماله ، ولا ينقطع عطؤه ، ولا يزول كرمه ؛ إذ تقف كل صفاته لازمة ثابتة ، لزوم الصفة المشبهة «كريم» وثباتها ، ودائمة دوام صيغة المبالغة «ميسار» ، وموافقة لاحتياجات قومه ومتطابقة معها ، تطابق الجند مع الجندوب أو «الجندوب» وتجانسها .

وتنهض قيم الضيافة والعطاء والإطعام والكرم ، في هذا المقطع ، لتكون قمة الفضائل التي تقابل كل الرذائل وتناهضها في كل صورها ، التي تجسدت في أسوأ دركاتنا في المشى إلى الجارة لربة . وحسب إن من يعطى القوم «عند مسغبهم» وفي الجندوب» ، لا يأخذ من أهراسهم ، ولا يسمى لضرهم وخيانتهم من وراء ظهورهم ؛ ضدان قابلت بينهما الأبيات ، لا يجتمعان عند العرب .

وهكذا أحبت الخنساء صخرها ، في الذكريات ، وفي حكاية أقياس من أحبارها ، تروى ما اتصف به من فضائل نسجت هذه الأخبار في تاريخ الجماعة ، ونسجت الخنساء في هذا المقطع حول «لكن» ؛ لتقاوم نسج الدهر الذي هو - كما وصفته الخنساء في المقطع السابق الخامس الحزين - : «وحده يسدى ونيار» ؛ فانتصرت عليه بنسجها هذا ، وانتصرت لصخر في الوقت ذاته ، وأعادته تأكيد وجوده الجماعي الخالد البارز على الدوام .

وكما تحقق وجود صخر في المضمون ودلالاته ، تحقق كذلك - كما رأينا - من خلال البنية وعلاقاتها ، حيث كمن وجوده وتبلور في «لكنه» التي صارت مركز البناء في هذا المقطع ، وبؤرة توليد الدلالات والعلاقات .

ومن هنا نستطيع أن نتبين أيضاً سر وجود «لكن» ذاتها ، وسر ما دار حولها ، وبفضلها ، من علاقات ومسارات للدلالات والتفاعلات على مختلف مستويات البناء بعلاقاته الأفقية والرأسية ، السياقية والاستبدالية ؛ إذ صارت «لكن» - منذ اتحادها صخر في «الهاء» ، الضمير ، ليكوناً معاً ذلك الدال المحورى «لكنه» - صارت بؤرة ينطلق منها صخر ، لينسج المقطع كله ، وينسج حياته وحياة قومه ، نسجاً يكون فيه صخر الناسج ذاته مركزاً لأنحاء الوجود الخلقى كافة ، ويكون - بكل ما يصور به من علاقات مطردة متوازنة - ميزاناً للحق ومناراً وهدي ، ووجوداً يعادل وجوده السابق العظيم (في المقطع الرابع) وينظره : جبلاً في رأسه نار : «وإن صخرًا لتأثم الهداة به ؛ كأنه علم في رأسه نار» . (بيت ١٧) .

وبذلك يكون المقطع الخامس «هى - الساهرة» قد جاء من أجل تسجيل إدانة الخنساء للدهر ، ووصفه بأنه «وحده يسدى ونيار» ، فيكون المقطع السادس (الحالي) «هو - لا يمشى لربة» ، قد جاء كذلك من أجل أن يكون ردًا معارضاً ومواجهاً للدهر ، ولنسجه المضاد للحياة ، ولسديه ونيره السلبين ؛ قد جاء بنسج مقابل ، لغوى إيجابى يتبلور حول «لكنه» التي صارت آلة الخنساء ، وآلة صخر ، ينسجان بها المقطع وحياة القوم جميعاً ، على غير ما ينسج الدهر ، وبينان ويحفظان ، على غير ما ينقض ويبدد ويضيع .

وكأنما تقول الخنساء للدهر : «لست تنسج وحدك أيها الدهر ؛ فصخر هو أيضاً يشارك في نسج الوجود . ولكن صخرًا خبيرًا الناسجين ؛ يفرق بين الحق والباطل ؛ بين الريبة والفضيلة ، ويصون الحياة من المسغبة والجندوب» .

لقد أبدى البر في هذا المقطع وجهاً مشرقاً متناهماً حقاً . ولكن الجدل لا ينقضى ، والصراعات لا تزول ، والتحولات لا تنقطع ؛ فلقد تبلورت فضائل «صخر - القوم» في العطاء ، وكان مركزها إطعام الطعام لقومه ، بنى أهله : «مطعم القوم» ؛ ومن هنا تتولد جدلية مؤلة مؤسية أخيرة ، بين «هى» و«هو» ، بين «صخر - القوم» و«الخنساء - العجول» :

٣ - ٧ .

المقطع السابع .

«هى - ما لعيشها أوطار» .

٣٧ - قد كان خالصى من كل ذى نسب

لقد أصيب فما للعيش أوطار

٣٨ - مثل الردينى لم تنفذ شبيبته

كأنه نحت طى البرد أسوار

٣ - ٧ - ١ .

«قد كان خالصى من كل ذى نسب

لقد أصيب فما للعيش أوطار»

إن فناء صخر في القوم ، ويلوغه ذروة توحده بهم بإطعامه إياهم في المسغبة والجندوب ، يستدعى مرة أخرى وجوداً سالباً للخنساء ورد في المقطع الثالث ، هو وجودها بوصفها «عجولاً» بلا ابن ، ضائعة شريفة ، ممزقة بلا وحدة ، مذبذبة بلا قرار ، جائعة بلا شبع . ليس ذلك فحسب ، بل إن كل ما ينقصها يجده صخر ؛ «صخر - القوم» : فهو المطعم بلا جوع ؛ المتحد مع القوم بلا غربة ؛ المستقر في القيم - ثابتاً - بلا تذبذب ؛ المتجمع في الفضائل - متناهماً - بلا تمزق .

ولقد كمن التعارض الخفى بين صخر والخنساء في كونه «مطعم القوم» ، عند مسغبهم ، وفي الجندوب» ، على حين تحيا هي المسغبة والجندوب ، «عجولاً» لا تسمن الدهر في أرض وإن رعت . فكأنما قد بدا صخر مع القوم ذا وجود «هوى» متناغم موجب ، وبدا مع

البيت الأول مع نظيره في البيت الثانى ، فتلقي الأسوار ، زينة المرأة الأثيرة لديها ، اللصيقة بها ، والقريبة من النفس واليد ، مع وصف صخر بأنه قد كان خالصة النساء ، أثراً لديها ، قريباً من نفسها . ويلتقى الريح «الردينى» مع الفعل «قد أصيب» ، الذى يتلو نفى يتجه إلى وضع حد لامتداد الحياة لدى النساء ، هل حين يتلو الردينى نفى يثبت الحياة ويشير إلى امتدادها لدى صخر الردينى وهدم انقضائها .

ولكن اتساق الترتيب الزمانى بين الطرفين في البيت الأول : «قد كان خالصتى» ثم : «فقد أصيب» ، لا يتحقق بين طرفى البيت الثانى ، فبدلاً من القول بأنه «قد كان إسواراً» ثم «صار رديناً» ، نجد أنها تقول إنه قد صار «مثل الردينى» بعد أن كان «إسواراً» ولهذا الاختلاف دلالة . (انظر فقرة ٣ - ٧ - ٢) .

ومع بروز التناقض والسلب وغلبيتها ، وغبلة الدهر وانتصاره ، تعود «كان» إلى الظهور مرة أخرى ، وأخيرة في الوقت نفسه ، حيث لم تظهر «كان» في القصيدة كلها سوى مرتين اثنتين عدا هذه المرة ، الأولى في مفتتح أول مقاطع صخر «هو - السبنى» ، والثانية في منتصف مقطع النساء الثالث «هى - الساهرة» : «كانت ترجم عنه أخبار» . وبذلك نجري «كان» مرة على صخر ، وعلى أخباره مرة ، ومرة عليه وعلى النساء ، وتكون في كل حال بؤرة يدور فيها وحولها الصراع بين الدهر والإنسان وبين صخر والنساء ، ولكنها في الحالة الأولى كانت بداية لتوليد كفاح شعري ووجودي ضد الدهر ، شمل القصيدة ، أو كاد ، وفي الحالة الثانية كانت استمراراً لهذا الكفاح ، هل حين توشك أن تكون في الثالثة مهددة لوضع نهاية لهذا الكفاح وما صاحبه من صراعات ، وهى نهاية تظهر بعض بوادرها الآن ، في واقعة استسلام النساء ذاعها استسلاماً مفاجئاً لم يكن متوقفاً : «لما للعيش أوطار» ، استسلاماً يقع في سياق من الأسى العميق ، والشعور بالألم بالفقد والافتقاد لمن كان «خالصاً» لها ، فلم يعد كذلك . (ولكن هذا الاستسلام لن يدوم في صورته هذه ، وسوف تصبى التحولات ، ثم تتعالى به إلى إرادة للحياة والخلود) .

وهل حين كانت «القوم» تضم في داخلها «كل ذى نسب» وتشملهم ، وتطوى في باطنها علاقات الود معهم ، صارت الآن نقيضاً لهم ، تناقضهم وتنازعهم كمنافضتها ومنازعتها «للباء» في «خالصتى» ، تلك «الباء» التى صارت هى كذلك مناقضة للجميع ومنازعة لهم ، تفارقهم وتعارضهم ، وتخاصمهم خاصة الواحد الغريب للجمع الكثير .

وفي «الباء» محاصر النساء ، وتنفصل عن «الكل» الذى يجمع صخراً والقوم ، وتنمزل عنه ، ففقد تكاملها الوجودى (الذاتى - الاجتماعى) ، وتكاد تتخل عن تماسكها الروحى الذى يحقق لها الصمود في مواجهة الدهر وضرباته ، ويحقق لها السيطرة على الزمان وآلاته ، ويتيح لها القدرة على الجمع بين لحظاته ، والسيطرة عليها والانسياب في ديمومتها ودوامها . ولذلك تقع أسيرة للفعل الماضى : «فقد أصيب» ، وله «كان» الماضية قبله ، وتسقط فريسة لصاحبها الدهر ذى الضرواحول والأطوار ، المتربص فيها (الفعلين الماضيين) للحياة والأحياء . فيعود الماضى من خلالها ليحاصر الحياة ، ثم يقتحمها ويصيبها من أقطارها وتواحيها جميعاً ، وتترادف على

النساء - في الوقت ذاته - ذا وجود بسوى سلبى ، مناقض ومتعارض .

ولذلك وقع قولها : «قد كان خالصتى من كل ذى نسب» في موقع التناقض والتخالف والتنازع مع قولها «مطعم القوم» ، في المقطع السابق ، إذ صار يشير إلى ما خفى في باطن النساء من مشاعر الضياع وأحاسيس الوحدة ، وما تعمق في نفسها من إدراك نوازل الانفصال والعزلة ومظاهرها ، بعد إذ كان صخر لها فصار لغيرها .

كما يقع القول ذاته : «قد كان خالصتى من كل ذى نسب» ، الكائن في الشطر الأول ، في موقع التناقض مع قولها الآن بعده في الشطر الثانى : «فقد أصيب لما للعيش أوطار» . وهل حين يصطبغ الأول بصيغة الإيجاب في الماضى ، بأن الثانى مصطبغاً بصيغة السلب في الماضى كذلك . وكل من القولين مسبوق بـ «قد» ، التى كأنها قد جاءت لتكون معاملاً يوحد بينهما في سياق جدلى واحد ، تربط بينهما - في هذا السياق الجدلى - تلك «الفاء» التى تقع في المنتصف بين الشطرين ، أو القولين ، دالة للتحولات والمفاجآت ، ثم تتكرر مرة أخرى بعد قليل : «لما . . .» لتسوق القصيدة ، وآخر مقاطع النساء ، إلى «فروء» من ذرى السلب التى تتجل في قولها : «لما للعيش أوطار» ، حيث تنكسر الإرادة الإنسانية وتقهقر أمام ضربات الدهر ، وتتجه إلى ترك مجال العيش له خالياً .

وقد وردت الفاء العاطفة في مقاطع النساء ، دون مقاطع صخر . وتكررت في كل مقطع من مقاطعها مرتين ، عدا المقطع الأول ، إذ وردت فيه مرة واحدة ، وبذلك بلغ عدد مرات ورودها في القصيدة كلها (أو في مقاطع النساء على وجه التحديد) سبع مرات :

١ - «لما تنفك ما عصرت لها عليه ونين» ، البيت الرابع بمقطع النساء الأول «هى - العبرى»

٢ - «لما هى إقبال وإدبار» ، و «لما هى لحنان وتسجارة» ، البيت الثانى عشر ، والبيت الثالث عشر على التوالي ، بمقطع النساء الثانى «هى - المعجول» .

٣ - «فلت لما رأيت الدهر ليس له معائب» ، و «لبت ساهرة» ، البيت الحادى والعشرون ، والبيت الثالث والعشرون على التوالي ، بمقطع النساء الثالث «هى - الساهرة» .

٤ - «فقد أصيب» ، و «لما للعيش أوطار» ، البيت السابع والعشرون ، بمقطع النساء الرابع (الأخير) «هى - ما لعيشها أوطار» .

وفي كل المواضع ، ارتبطت الفاء على الدوام بمعنى السلب والنقص ، والتحول والتغير ، والهزيمة والاستسلام ، وارتبطت بمواقع انتصار الدهر وطمأنينه ، وطمأنين أضراره وأطواره وتحولاته . وقد أبت النساء أن تقع «الفاء» في أى موقع من مواقع التعبير في مقاطع صخر ، لكى تنجبه مما يقرن بها من سلب ، ولكى تنجبه من تحولات الدهر وضرباته القاصمات .

وسوف تنداح علاقة التناقض القائمة بين شطرى هذا البيت ، وتنقل إلى شطرى البيت الثانى الأخير في هذا المقطع القصير ، ليصير التناقض بين «خالصتى» و «أصيب» ، ميثوقاً في تناقض جديد بين «أسرار» و «الردينى» . وتراسل كل من الطرف الإيجابى والسلبى في

الخنساء ، بالفاء بعد الفاء ، مصبيتان مترافقتان : «فقد أصيب» ، وفي للعيش أوطار» ؛ إذ أصيب صخر ولم يعد لها ، فأصبحت الخنساء ذاتها ، وطغت عليها مشاعر الضياع ، وأحاسيس الغربة عن الحياة والأحياء جميعها ، وزهدت في الحياة ، وكادت ترفضها ولا ترغب فيها ؛ فينطلق قولها «فما للعيش أوطار» صرخة ، تنبعث منها جواباً مطابقاً وموافقاً لما سبقها من قارعة «فقد أصيب» .

ولكن «صخر - الرديني» شبيهاً بالرمح والأسوار معاً ، ممشوقاً فارها ، قويا فتيا ، لم تنفض شبيبته ، ولم يفنه الدهر ، ولم يحنه ولم ينحن له ، ولم تقعد به همته عن مكافحته ومنافحته ، فيستريح جسده أويرتجل . نعم ؛ ولكن صخر كذلك . ولكنه ، في كل الأحوال ، لن يخرج ، في أفق هذا المقطع ، عن كونه أداة للموت والقتل ، ومحلاً للمباغظة وضياح الأمل ، وخيبة الرجاء والتوقع ، وأنه ينبع - في هذا الأفق - من معانٍ الإصابة والفقد ، وترك الحياة والزهد ؛ تلك المعاني الكامنة في الفعل الماضي المباغت الخطير : «فقد أصيب» ، وفي الصرخة الحادة الذاهلة التي تبعته وانبعثت منه : «فما للعيش أوطار» .

ولذلك كان «صخر - الرديني» قتيلاً صرعه الدهر ، وقاتلاً يصرع بواحت الحياة ومنابعها في داخل الخنساء ؛ فيورثها اليأس والالام ، والوحدة والحرمان ، كما صنع من قبل ، حين حال صخر إلى سبقي ، وحال السبقي بوا ، وفي نهاية المطاف حال - ها هنا - صخر البر السبقي رحماً ردينياً ، يثول إلى ما كان للسبقي من قبل : وله سلاحان أنياب وأظفار . أي أن الرمح الرديني في حقيقته ابن للأنياب والأظفار ، يسير سيرتها ، ويواصل ما كانا يصنعانه من إبلام وطعن وجرح ، وعبت بالناقة - الخنساء المعجول المعذبة ، التي تحيا المسغبة وإن رتعت ، وتظل تحياها جائعة مضبعة ، وإن كان أخوها «مطعم القوم» شحماً عند مسغبهم .

وكما يترامى الرديني إلى السبقي ، يثول أيضاً إلى البر والدهر وما يطويانه في باطنها وظاهرهما من جدلية الثنائية والتضاد ، والتداخل والالتباس ، والتحول والتغير ، والتبديد والتهديد ؛ ولذلك يسهم الرديني - من خلال هذا المقطع - في تحقيق آثارهما ، وتكريس عدوانهما ، ليدع الخنساء يائسة ذاهلة ، غريبة طريفة ، فريسة وحيدة ، بعد أن كان صخر خالصاً لها ، كلاً شاملاً تجدد فيه تمامها وكماها ؛ ويعود الرديني - مع الأسوار - ليطبع حياتها بالتمزق والانقطاع ، والتوزع والانشفاق ، وإن انضوت مع القوم وتوحدت تحت لواء صخر «حمال الآلوية» ، أو دخلت - من قبل - في «النون والألف» من «والينا وسيدنا» ، وتجمعت فيها .

وفي كل الأطوار ، أورثها «صخر» هيجاء بوية معضلة ، تنقلب فيها الذات والأعضاء ، والرؤى والمشاعر ، وتتداخل الأحوال والتوقعات . وفي كل الأحوال تترامى أطوار صخر وتحولاته وتنأى في أفق واحد ، يلاحق الخنساء بالعذابات والمفاجآت . ومن أقدس ما لاحقها حل مدى الآيات ، تلك الطعنة النجلاء التي رمتها بها المفارقة بين كون صخر سواراً ، وكونه ردينياً ، في الوقت نفسه .

ولقد تدافعت المفارقات ، وتراكمت وتزاحمت على الخنساء ؛ فكيف يكون لها - من بعد - في العيش أوطار ؟ ولكن كما لا يدوم إيجاب ، فإن السلب أيضاً لا يدوم .

وكانما تتراتب صور «الإصابة» في داخل الذات ، مع صور «الإصابة» في خارجها وتتوحد معها ؛ فقد أصيب صخر ، فأصبحت الحياة في صميم باطن الخنساء ؛ في أمالها وأحلامها التي سوف تنجل لنا الآن في «الأسوار» :

٣ - ٧ - ٢ .

ومثل الرديني لم تنفذ شبيبته
كأنه تحت طلى البرد أسوار

لقد انطوت أحلامها وآمالها ، وتجمع كل رجائها من صخر ومن الحياة ، في «الأسوار» التي انطوت تحت طلى البرد من صخر ، وانطوى فيها .

ولكن البر يقلب لها كل مستقر . ولذلك يعود ما حسبه من قبل «أسوار» ليتبدى لها في صورة مغايرة ، مفاجئة غير متوقعة ، تقلب نسق التعبير ذاته ، وتبدل من الترتيب المنطقي لخطوات إدراك مفرداته ، وتراتبها في القصيدة وفي الزمان .

لقد كان صخر وكأنه تحت طلى البرد أسوار ، فصار «مثل الرديني» لم تنفذ شبيبته ، ولكن صورة الرمح المسدد المصبوب ، الذي وجهه إلى الخنساء ، انطلق فجأة ليصيبها في صميم وجودها وآمالها ، مباغتاً سريعاً قاتلاً - هذه الصورة تسبق في التعبير كل ما سواها من صور الماضي الجميل التي تركزت في الأسوار ، وتندفع إلى أول البيت الأخير من أبيات مقاطع الخنساء ، لتسمه هذا الميسم المؤلم الحزين ، ولتفرض ذاتها في سياق من الإصابة والفقد ، الذي صنعه وقد كان وما تلاها من نازلة «فقد أصيب» ، وصرخة «وما للعيش أوطار» . ثم تأتي - بعد ذلك - صورة «الأسوار» الجميلة المعجبة ، ودفع صور السلب السابقة الغاسية ، لتصير هذه «الأسوار» مجرد ذكرى لأمل رقيق ودبع ، دهمته قوة قاسية نافلة ، مثقفة شابة فتية ؛ «مثل الرديني» لم تنفذ شبيبته .

نعم ، إن الرديني والسوار يلتقيان ؛ إذ إنها يبدآن معاً «وجودهما» من منبع واحد ، ولكنها ينتهيان إلى أفقين متفارقين . إنيها - معاً - يبدآن «الخلق» من معدن واحد ، ثم يفترقان بعد ذلك في دروب الحياة ، ليرامى الأول إلى الإصابة والأخطار ، ويشير إلى الحياة المهددة المضطربة ، ويُقتلد من أجل الفناء والموت - وإذا اتجه في بعض الأحيان ، إلى صيانة الحياة وحفظها ، فإن سبيله فيها الفناء والموت أيضاً ؛ حل حين يترامى الثاني إلى الرفاهة والأمان ، ويشير إلى الحياة المطمئنة الهادئة ، ويُقتلد من أجل المباهاة والمفاخرة والزينة والفرحة .

ولكن الأسوار - بالرغم من ذلك - ضعيف رقيق ، تنطوي جدليته على انكساره هو ذاته ؛ على حين تنطوي جدلية الرمح «الرديني» الذي «لم تنفذ شبيبته» على كسر الحياة ذاتها ؛ ولذلك كانت «الأسوار» للمرأة

- ٣٥ - ورققة حار حاديم مهلكة
كان ظلمتها في الطخية القار
٣٦ - لا يمنع القوم إن سالوه حملته
ولا يجاوزه بالليل مراراً

المقطع الثامن .

هو - ضخم الدسيمة .

٣ - ٨ - ١ .

لن يفهم هذا المقطع الغريب ، بتحولاته الحادة المتكررة وتناقضاته الحاكمة ، إلا بوصفه بنية كبرى تحوى في داخلها بنى أخرى أصغر ، هي في حقيقتها ثلاثة مقاطع صغيرة (مقطعات ، ولترمز إليها بـ (ا) و (ب) و (ج)) ، الأبيات ٢٩ - ٣١ و (ب) و (ج) و (جـ) ، الأبيات ٣٢ - ٣٣ و (جـ) و (جـ) ، الأبيات ٣٤ - ٣٦ . ويقوم كل واحد من هذه المقاطع الصغيرة على علاقة تركيبية داخلية تنهض على التضاد بين مجموعتين أو نوعين من القوى : سالبة وموجبة ، بهذا الترتيب دائماً : سالب ثم موجب ، على حين يتجادل كل مقطعين متجاورين من خلال علاقة أخرى تقوم على التقابل بين الإيجاب والسلب ، بهذا الترتيب دائماً : موجب ثم سالب . وعلى هذا النحو يبدأ كل مقطع صغير (أو مقطع) بسلب ، ولكنه لا بد أن ينتهى بإيجاب ، ويتضح هذا كله في التخطيط التالى :

- ٢٩ - جهم المحيا تضىء الليل صورته
أبلاه من طوال السمك أحرار
٣٠ - مورث المجد ميمون نقيبته
ضخم الدسيمة في المزاء مغوار
٣١ - لرع لفرع كريم غير مؤثب
جلد المبررة عند الجمع لخار
٣٢ - في جوف لحد مقيم قد تضمنه
في رسمه مقطرات وأحجار
٣٣ - طلق البدن لفعل الخير فو لجر
ضخم الدسيمة بالخيرات أمار
٣٤ - لبيكه مقتر ألى حريسته
دهر وحالفه بؤس وإقنار

النهاية	الأبيات	البداية
عند الجمع لخار (+)	٢٩ - ٣١	مقطع (ا) : جهم (-)
بالخيرات أمار (+)	٣٢ - ٣٣	مقطع (ب) : في جوف لحد (-)
لا يجاوزه بالليل مراراً (+)	٣٤ - ٣٦	مقطع (جـ) : لبيكه مقتر (-)

السلب والإيجاب في بدايات المقاطع الصغيرة

ومباياتها ، في المقطع الكبير رقم ٨ :

يعاود الهجوم هو كذلك ليتزع لنفسه أرضاً جديدة ، وهكذا دواليك ، على غير ما عهدنا في مقاطع صخر ، على وجه الخصوص .

ومن هنا تتكرر المفاصل والنقاط التي يلتقى فيها السلب والإيجاب أو يصطدمان ، وكذلك تتكرر النقاط التي يلتقى فيها السلب مع السلب ، أو الإيجاب مع الإيجاب ، من خلال العلاقات التالية :

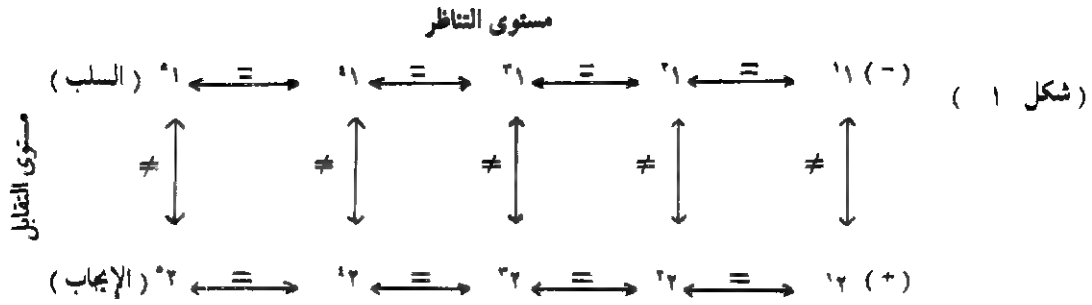
١ - تتناظر مراكز السلب جميعها ، وتشكل منظومة واحدة من خلال الصيغة التالية : ١١ = ٢١ = ٣١ = ٤١ = ٥١ .

وتتناظر مراكز الإيجاب جميعها ، وتشكل منظومة واحدة من خلال الصيغة التالية : ١٢ = ٢٢ = ٣٢ = ٤٢ = ٥٢ .

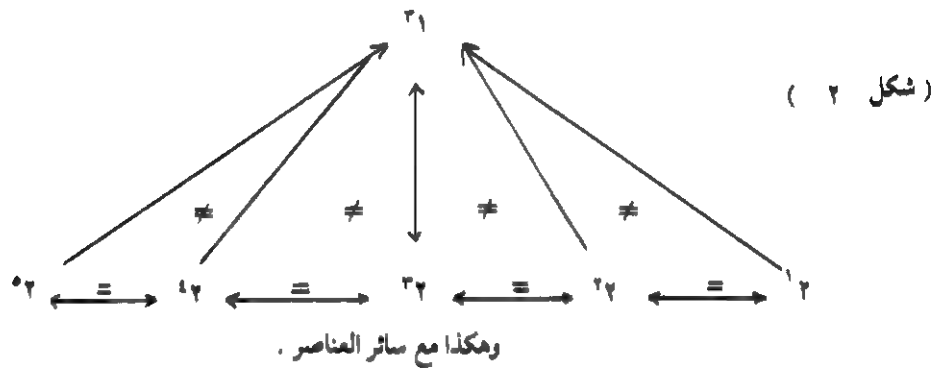
وتتجادل المنظومتان من خلال الصيغة التالية :

وهكذا تتوالى القصيدة في نهايتها إلى الإيجاب بحكم نسق العلاقات في هذا المقطع ذاته ، دون أن يكون هذا المآل مصادفة عشوائية ، أو أمراً خارجاً عن طبيعة «الحلقة» أو التكوين في هذه القصيدة ذات التماسك والإحكام .

وبذلك كله يتسم هذا المقطع الأخير باحتداد التجادل والصراع بين السلب والإيجاب : بين وجوه صخر البو بعضها البعض ، وبين الدهر والموت من جهة ، وصخر والخنساء والإنسان من جهة ثانية . بل إن الوجود الشعرى في هذا المقطع ليتذبذب ويهتز بعنف وحمق ، ويتقل انتقالات متوالية متدافعة ، على غير ما عهدنا في سواء من المقاطع السابقة التي كانت أقل احتداداً وتفاعلاً وتحولاً ، فلقد تعاورته أحوال السلب والإيجاب ، وأخذ كل منها يكر على الآخر ، الذى سرهانا ما



٢ - سوف نجد أن كل عنصر ، أو مركز ، في أى من المنظومتين يدخل في علاقة تقابل مع كل عناصر المنظومة الأخرى ، أو مراكزها ، بالكيفية التالية ولتأخذ (٣١) (حل سبيل المثال) :



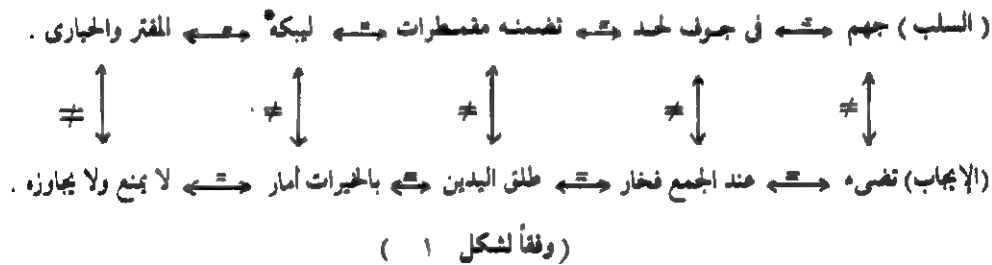
٣ - ومن جهة أخيرة فإننا إذا أخذنا قطاعاً من العلاقات بين المنظومتين تكونت لدينا الصيغة التالية (إذا أخذنا القطاع الأول حل سبيل المثال) :

١٢ تناظر ٢١ وكلاهما يقابل ١١ و ٢١
وهكذا ، إلى آخر المنظومتين .

١١ تناظر ٢١ وكلاهما يقابل ٢٢ و ٣٢
وهكذا ، إلى آخر المنظومتين .

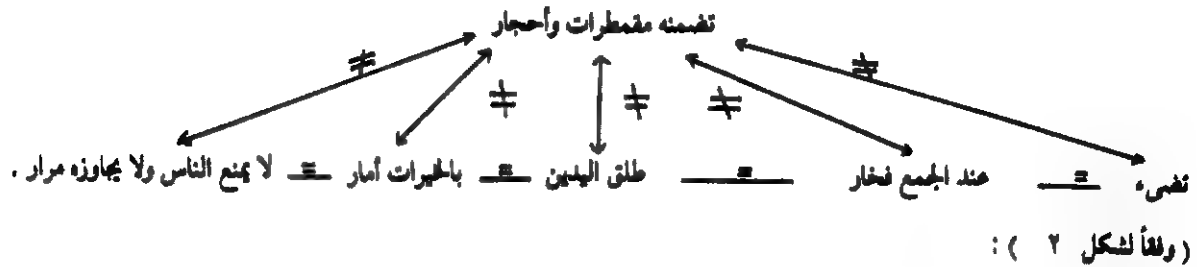
وبيان هذه العلاقات السابقة - كما تتحقق في القصيدة - بنضح لنا كما يلي :

١ - تتجادل المنظومتان وفقاً للشكل التالي :



• ينبغي أن نلاحظ أن أساس تحديد العلاقات وأساس الحكم هل قيم السلب والإيجاب .. إلخ ، إنما هو المجال الدلالي والبنائي في القصيدة ذاتها . فحل سبيل المثال قد يكون البكاء في قصيدة أخرى ذا قيمة إيجابية على عكس الحال هنا . ومن حيث العلاقات فإن الأمر يرجع من القصيدة كذلك . وقد تكون العلاقات ذات طبيعة خاصة ، كأن يقوم بين طرفي العلاقة وسيط يؤدي إلى تحويل طبيعة العلاقة بينها ؛ ففي العلاقة بين «ليكة» و «الخيرات أمار» .. إلخ ، يقوم التناقض بينهما على أساس وجود وسيط بينهما هو «افتراض» موت صخر .

٢ - ويتبادل كل مركز من مراكز إحدى المنظومتين مع مراكز المنظومة الأخرى جميعاً ، ويتمثل ذلك كما يلى :



يقابل «جهم» (-) و «لى جوف لحد» (-) .

والقطاع التالى له يتمثل هكذا :

«عند الجمع فخار» (+) تتناظر مع «طلق اليدين» (+) ، وكلاهما يقابل «لى جوف لحد» (-) و «تضمنه مقمطرات وأحجار» (-) .

وهكذا إلى آخر المنظومتين .

غير أنه يمكننا أن نعين تلك العلاقات فى مجموعها ، وأن نعين النسق الذى يضمها معاً ، والذى تتحرك من خلاله مختلف القوى والعناصر وصراعاتها وتوافقها فى هذا المقطع كله ، بفضل الشكل التالى :

٣ - أما القطاع المأخوذ فى الحالة الثالثة ، فإنه يتجسد لنا - حين نستخرجه من القصة - فى الصورة التالية :

«جهم» (-) تتناظر مع «لى جوف لحد» (-) ، وكلاهما يقابل «نفسه» (+) و «عند الجمع فخار» (+) .

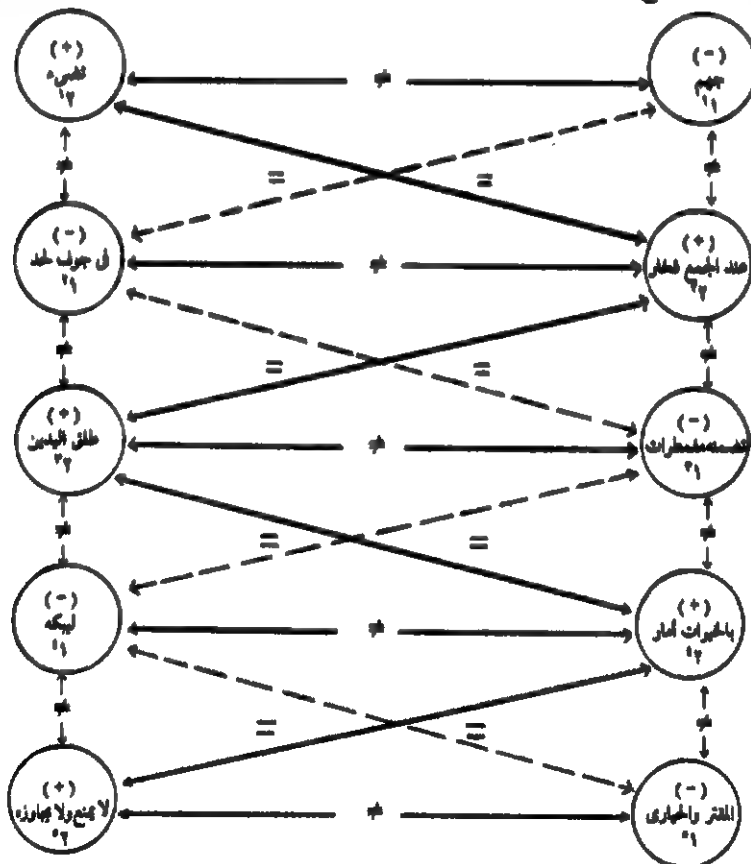
والقطاع التالى له يتمثل هكذا :

«لى جوف لحد» (-) تتناظر مع «تضمنه مقمطرات» (-) ، وكلاهما يقابل «عند الجمع فخار» (+) و «طلق اليدين» (+) .

وهكذا إلى آخر المنظومتين .

وبالمثل ، فإن :

«نفسه» (+) تتناظر مع «عند الجمع فخار» (+) ، وكلاهما



نسل علاقات التناظر والتقابل بين مراكز السلب والإيجاب فى المقطع اللغوى

• الخطوط المائلة (المتصلة الموجبة أو المتقطعة السالبة) تشير دائماً إلى علاقات التماثل والتساوى ، على حين تشير الخطوط الأفقية والرأسية إلى علاقات التناقض والتضاد .

این صفحه در اصل مجلد ناقص بوده است

این صفحه در اصل مجلد ناقص بوده است

يسيل على الخنزين مدراراً ، بيت رقم (٢) ، والفعل «تبكى» الذى تكرر في الأبيات الثلاثة التالية (٣) و (٤) و (٥) ، وما تبع هذا الفعل من لوازمه البكائية .

٢ - التناظر بين «مقتر» ، و «إقتار» ، وكلاهما موجود في المقطع (ج) ، وكلاهما أيضاً موجود في البيت رقم (٣٤) .

٣ - التناظر بين الدهر في قولها «أفنى حريته دهر» ، في مقطع (ج) ، بيت (٣٤) ، و «الدهر» الذى بسط سلطانه على القصيدة وبرز وجوده في مقاطع الخنساء الثلاثة الأولى ست مرات : في مقطع «هى - العبرى» ثلاث مرات ، وفي مقطع «هى - العجول» مرتين ، وفي مقطع «هى - الساهرة» مرة واحدة . (لم يرد اسم الدهر في مقطعها : «هى - ما لعيشها أوطار» .

٤ - التناظر بين الظلام في قولها «بمهلكة كأن ظلمتها في الطخية القارة» في مقطع (ج) بيت رقم (٣٥) ، والظلام في قولها «فبت ساهرة . . . حتى أن دون غور النجم أستار (من الظلام)» ، في المقطع الثالث للخنساء «هى - الساهرة» بيت رقم (٢٣) .

ونلاحظ أن هذه التناظرات السلبية تدور حول معان البكاء ، والإقتار ، والدهر ، والظلمة ، على التوالي . كما نلاحظ أنها تجمع بين مقطع (ج) فحسب من جهة ، (أى دون المقطعين (١) و (ب) ، وذلك على النقيض مما حدث في تناظرات صخر الإيجابية السابقة التى اقتصر على المقطعين (١) ، و (ب) دون المقطع (ج) الأخير ومقاطع الخنساء : الأول والثاني والثالث دون مقطعها الأخير «هى - ما لعيشها أوطار» من جهة أخرى ، وذلك أيضاً على النقيض مما حدث في تناظرات صخر التى توزعت على مقطعيه الثاني والثالث دون مقطعه الأول «هى - السبتي» . ثم إننا نلاحظ أنه قد اجتمع في المقطع (ج) (بطبيعة الحال) طرفاً واحداً من تناظرات الخنساء ، بل إنها ، فوق ذلك ، يجتمعان في بيت واحد من هذا المقطع ، هو البيت رقم (٣٤) ؛ وذلك هو التناظر «المحل» الثانى ، وقد تمثل في «مقتر - إقتار» . (في مقابل التناظر المحل السابق الخاص بصخر) .

وبذلك نجد في كل مجموعة من المجموعتين ، اللتين يضم كل منهما أربعة تناظرات ، ثلاثة تناظرات متجاوبة فيما بين مقطعات المقطع الثامن الأخير ، وسائر مقاطع القصيدة ؛ وتناظراً واحداً عملياً يتجاوب طرفاه في داخل نطاق مقطعات المقطع الثامن نفسه ، فلا يجاوزانه إلى سائر مقاطع القصيدة . كما نجد أن مجموعة التناظرات الخاصة بصخر لم تمتد إلى مقطعه الأول «هى - السبتي» ، عن حين نجد أن التناظرات الخاصة بالخنساء قد انحسرت عن مقطعها الأخير «هى - ما لعيشها أوطار» فلم تمس . ولكل ذلك دلالة التى نلناها في حينها .

على أن هناك وجهاً لافاً آخر من وجوه التقابل ذى الإحكام والاتساق بين مجموعتي التناظرات هاتين وكذلك بين أطراف كل مجموعة والأخرى ، وهو وجه يتم على أساس نسق محكم يربط بين المجموعتين ووجودهما الخاص في داخل هذا المقطع الثامن الأخير . ويتضح هذا النسق من الشكل التالى :

يسيطر سلطانه الجدلى على بيتين كاملين ينصاعان للأمر فيه . فيقيمنا أفقاً واسعاً من الذكرى ، ومن التجارب التى تمتد في المدى الواسع بين تجارب الحيرة والفضلال ، وتجارب الفقر والبؤس والاقتار ، التى تعمل جميعها على استدعاء صخر واستحيائه ، وطلب عونه وعطائه ، واستحضاره ، من خلال الوجد والبكاء ، ويفضلها في الوقت نفسه ، وندائه واستدعائه في كل زمان تقع فيه هذه التجارب ، على نحو يجعل صخرأ - مرة أخرى - سيداً للزمان وصاحباً لكل زمان (كما سنشهد في البيت الأخير) .

٣ - ٨ - ٤ .

وفضلاً عن هذه التناظرات الدلالية العامة السابقة التى قامت بين مقطعات المقطع الثامن الكبير وسائر مقاطع القصيدة ، نجد تناظرات أخرى مشابهة قائمة على التكرار ، وتأخذ - في غالب الأحيان - طبيعة التكرار اللفظية المحددة المباشرة ؛ إذ تكرر ألفاظ بعينها ، أو تكرر ألفاظ تنتمى ، بصورة محددة ومباشرة كذلك ، إلى حفل دلالي واحد .

ونخص هذه التناظرات ، هى أيضاً ، لذلك القانون الثابت السارى في القصيدة على الدوام ؛ قانون تدعيم الإيجاب في وجود صخر وتكريسه ، في مقابل تأكيد السلب في وجود الخنساء ؛ فداء لصخر ، ووقاية له وصيانة .

أما وجوه الإيجاب المتناظرة في وجود صخر ، فإن بيانها كما يلى :

١ - «نضى» الليل صورته ، بمقطع (١) ، بيت رقم (٢٩) ؛ و «جيل المحيا» ، بمقطع صخر الثانى «هو - الكامل» ، بيت رقم (١٨) .

٢ - «ضخم الدسيمة» ، في مقطع (١) ، بيت رقم (٣٠) ؛ و «ضخم الدسيمة» ، في مقطع (ب) من المقطع الثامن نفسه «هو - ضخم الدسيمة» ، بيت رقم (٣٣) .

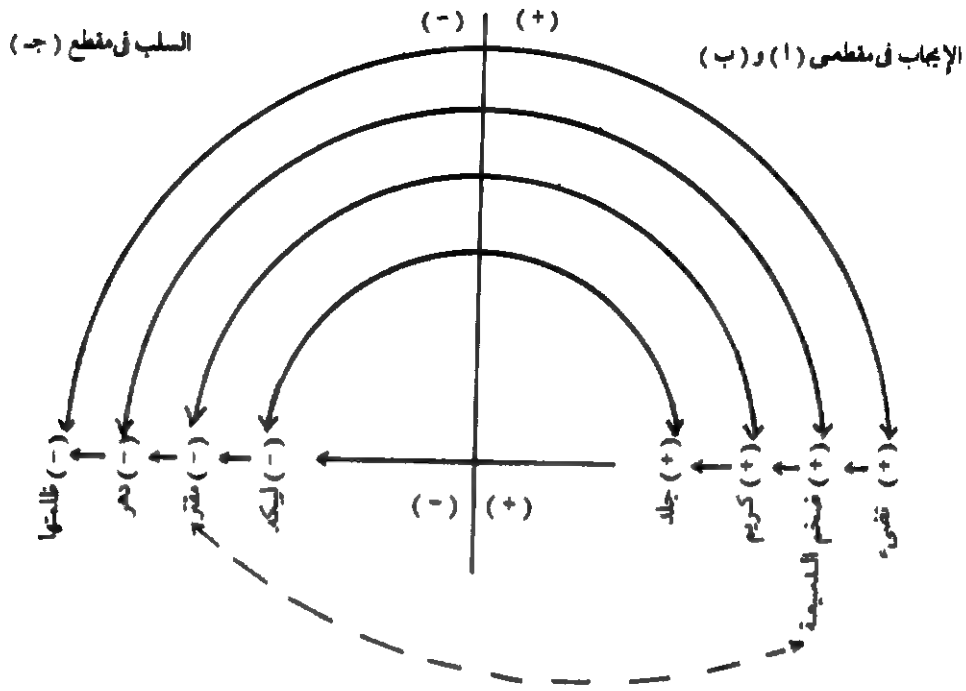
٣ - «كريم» ، في مقطع (١) ، بيت (٣١) ؛ و «كريم» ، في مقطع صخر الثالث «هو - لا يمضى لريبة» ، بيت رقم (٢٦) .

٤ - «جلد» ، في مقطع (١) ، بيت (٣١) ؛ و «جلد» ، في مقطع صخر الثانى ، «هو - الكامل» ، بيت رقم (١٨) .

ونلاحظ أن هذه التناظرات الإيجابية تدور حول معان الإضاءة ، وضخامة الدسيمة ، والكرم ، والجلد ؛ على هذا التوالى . كما نلاحظ أنها تجمع بين مقطعي (١) ، و (ب) ، ومقطعي صخر الثانى والثالث دون مقطعه الأول «هو - السبتي» ؛ على حين يجمع واحد من هذه التناظرات بين المقطعين (١) ، و (ب) فحسب ؛ أى أنه تناظر يخرج من داخل المقطع الثامن نفسه وينتهى فيه ، دون أن يتمدها إلى سائر القصيدة . ولنسم هذا التناظر (ضخم الدسيمة - ضخم الدسيمة) تناظراً «محلياً» ، ولندع أمره - الآن - إلى حين قريب .

أما وجوه السلب اللفظية المتناظرة مع وجوهه في وجود الخنساء ، فإنها تتمثل فيما يلى :

١ - التناظر بين معنى البكاء في «ليكه» من المقطع (ج) بيت رقم (٣٤) ، ومعان البكاء الممتدة على مدى معظم المقطع الأول للخنساء «هى - العبرى» ؛ في «ذرفت» بيت رقم (١) ؛ و «فيض



الشكل الاول لبيان العلاقة بين مجموعى التناظرات اللفظية ومفرداتها في المقطع الثامن

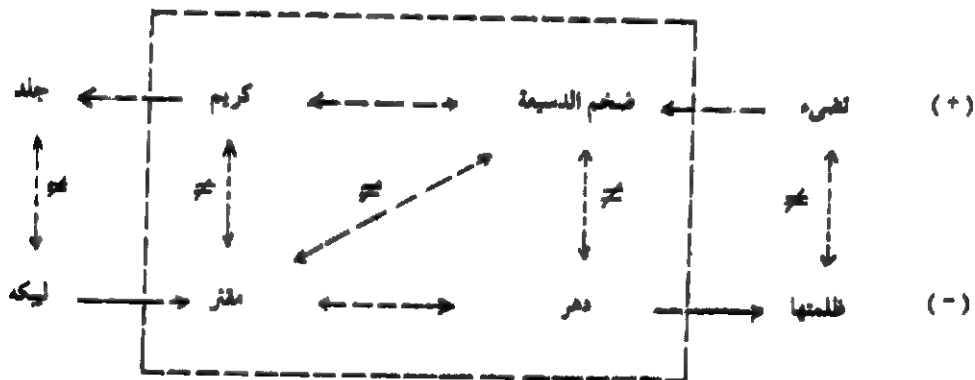
الكامنين في «جلده» ، وأن الظلمة في «ظلمتها» تقابل الضوء في «نفي» ؛ وبالمثل فإن الدمر وما يعقبه من هلاك وفناء ، يقابل «الدسيمة» الضخمة ، وما تحمله (في أفق القصيدة) من حياة وبقاء وخلود . وكذلك فإن الإقتار في «مقتل» ، يقابل السعة والجلدة في «كريم» .

وتزداد هذه العلاقات جلاء ووضوحاً من خلال التخطيط التالى الذى سيهيم لنا الآن أن نتحدث عن التناظرات المحلية :

ومؤدى هذا أن إيجاب صخر في مقطعي (أ) و (ب) يقابل السلب الكائن في حياة الخنساء والقوم والوجود ، في المقطع (جـ) . ومؤداه كذلك أن العلاقة بين مفردات المجموعتين تقوم على نسق منتظم من التقابل الذى يجمع كل صفة ونقيضها ، من خلال ذلك الترتيب الذى يجعل السلب الأول مقابلاً للإيجاب الأخير ، وهكذا فواليك إلى أن يجعل السلب الأخير مقابلاً للإيجاب الأول .

وبيان ذلك أن البكاء في «ليكه» يقابل التماسك وكف البكاء

(إيجاب المقطعين الصغيرين (أ) و (ب))



(السلب في المقطع الصغير (جـ))

الشكل الثانى لبيان العلاقة بين مجموعى التناظرات اللفظية ومفرداتها في المقطع الثامن

الذى يستطىء بنور صخر ، فيهتدى فيه كل الهيارى المزار . وبذلك يكون البيت الأخير قد ولد من باطن تفاضلات عدة ، وبخاصة تفاضلات مجموعى التناظرات الإيجابية والسلبية المذكورتين .

وفى هذا السياق يتضح لنا السرى أن هذه التناظرات اللفظية السابقة لم تترام إلى مقطعى «هو- السينى» و «هى- ما لعيشها أوطار» ولم تشملهما ، كما لاحظنا من قبل ، فى حين امتدت إلى كل ما سواهما من مقاطع القصيدة . إن ذلك ليرجع إلى أن سياق المقطعين يعمل بوجه حاد ضد الحياة وإرادة الحياة ؛ فالسينى الجرىء يهدر الحياة ، ويتجه نحو وجود مغاير لها ولغوارها وتناغمها ؛ والزهد فى الحياة والتخل عنها الكامن فى «هى- ما لعيشها أوطار» يعمل ضد المهادنة الباطنية للخنساء للدفاع عن صخر ، والوقوف بجانبه ضد الدهر ، لكنى تنسج بالبنية نسجاً يؤيد أحامها ويخلده ويحييه ، برغم صروف الدهر ونسجه المضاد للحياة والأحياء ، الذى ظل يدور حول مركزه القديم المخيف «يسدى ونهار» ، وظل يسلك القصيدة وهناصرها وأبنتها جميعاً ، إلى ما قبل لحظة الختام الحاسمة ، التى تتمثل فى البيت الأخير الذى كان صدئاً حتمياً لعلاقات بنوية ودلالية ممتدة وعميقة ، وثمرة طبيعية لتفاضلات جدلية ظاهرة وباطنة .

لقد قالت الخنساء ذات مرة إن الدهر « (وحده) يسدى ونهار » ، ولكنها تقول له الآن ، بهذه التفاضلات وتلك العلاقات : « لست وحدك أيها الدهر الذى ينسج الحياة والمصائر والوجود ! »^{١٠}

إن التناظرين المحليين «ضخم الدسيعة» و «مقتر» يكوّنان فيما بينهما هما كذلك - تقابلاً فريداً واضحاً لا يتكرر مثيله بين أى طرفين يخرجان عن التلاقى القائم على الترتيب الوارد فى الأبيات والمتبين لنا فى الشكلين .

ويقوم هذا التقابل بين «ضخم الدسيعة» و «مقتر» ليتساق مع الإطار الدلالي الذى يجمع بين «ضخم الدسيعة» مع «كريم» فى مقابل «دهر» مع «مقتر» ، وليوحد بينهما جميعاً فى هذا الإطار الذى يجمع بين هذه التناظرات الأربعة الداخلية دون التناظرات الأولى والأخيرة (انظر الشكل السابق) ، والذى يجعل ضخّم الدسيعة كريماً ، والدهر مقترّاً بخيلاً ، فكأنما هى العلاقات الداخلية الباطنية التى تدين بها الخنساء الدهر ، وتعمل صخراً عليه فى ميزان الخير والعطاء .

وهكذا نجد أن وجوه الإيجاب التى تشكل أطراف المجموعة المتناظرة فى وجود صخر فى المقطع الثامن تنطوى فى باطنها على علاج وجوه السلب فى المجموعة المقابلة فى وجود الدهر وصخر ذاته ، ووجود الخنساء والقوم (والناس أجمعين) ، فنكسر عليها وتنفيها ، وتعادىها وتلفيها . وأية ذلك كله ، أن تلك الجدليات تصل جميعها إلى قرار متناغم جديد ، ومآل إيجابى فريد ، فى هذا البيت الفريد الذى ينتمى القصيدة :

ولا يمنع الناس إن سالوه خلعته
ولا يحاوزه بالليل مراره
حيث يزول البكاء ، ويتلاشى الدهر (كما سنتبين بعد) ، كما يتلاشى ما يصنعه فى حياة القوم « من إقتار » وتنجل ظلمة الليل ،



ميرامار أو جدل السرد والحوار

« وإن انطوى كل منا في أحشائه على مزاج مفرد متافض
لصاحبه ، ولكن نحيه أوقات يبرز فيها المزاج الثانوي في
الأصناف ليشير الغبار والتعديلات » .
(الرواية ، ص ٢١)

لقد أحدثت «ميرامار» بحق ، في الواقع الأدبي العربي بصفة عامة ، وفي واقع الرواية العربية بصفة خاصة ، تحولاً جذرياً في الإبداع الروائي . لقد حورت الأشكال وخلخلت البنيات الروائية ، سواء النجيبية منها أو غير النجيبية . إن الناقد ليحار حقا في اختيار المنهج النقدي الإجرائي لمقاربة «ميرامار» بوصفها علامة واضحة في طريق الرواية العربية الطليعية . وبعد أن تبددت ظيوم الخبرة ، استقر اختيارنا على الشعرية (Poétique) وعلى ما تقدمه لنا - بوصفها منهجاً نقدياً معاصراً ، يمتنع إلى العلمية الممكنة - من أجهزة مفاهيمية ، وأدوات إجرائية ، ومصطلحات نقدية دقيقة ، تحده بصورة أوضح علاقة الذات الناقدة بالموضوع المنقود ، وتدعو إلى الحوار الجدلي بينها . لماذا الشعرية أيضاً ؟ لأننا لا نريد فهم النص الروائي فهماً مغلغلاً في أجواء التجريد أولاً ، وثانياً لأن الشعرية لا تركز - رغبة في تحقيق أكبر قدر ممكن من الموضوعية العلمية - على الحكاية بل على المحكى الذي يحملها في طيه . وهذا لا يعنى ألينة أنها تصدر - في الممارسة النقدية - عن ثنائية المحكى والحكاية ، وإنما يعنى أنها تدرى - على التقريب من ذلك - أن المحكى هو الذي يتتبع الحكاية . وهذه النظرة الموحدة مغايرة للأحادية التي تمتد - في رؤية ثنائية - أن الحكاية هي التي تتتبع المحكى ، لتحليل المحكى هو تحليل للحكاية الضمنية بطريقة أبعد خوراً في الضمنية . ينطلق هذا التحليل من بعد الرواية الجمالي ليستجلب أديبتها وشعريتها وفق ممارسة النقاد الشعرين (Poéticiens) النقدية التي تتناول عناصر المحكى .

والشخصى النسبي ، وفي هذه الحال ستكون الحكاية طائرته في ظلمة التأويل وضبابيته .

ويمكن أن يعقب ناقد شتراوس* ، همه هو البحث عن البنية والدلالة ، بأنه من الممكن تناول «ميرامار» انطلاقاً من «بنيات بسيطة»* تتجلى في العلاقات المهيمنة في الرواية ، والمحددة لثنائيات وجهة النظر والسلوك . غير أنه - في هذه الحال - سيكون الناقد

من هذه العناصر التي لها علاقة بالسرد متينة والمنظور السردى؛ أو «زاوية الرؤية» أو «وجهة النظر» بمفهومها المتصل بالمحكى بصفته شكلاً لبنية ، لا بمفهومها المتصل بالحكاية ، الذي يشكل هدف دارسي إيديولوجيا النص الروائي ومزوى مضامينه .

إن إبراز وجهة النظر بالمفهوم الإيديولوجي سيؤدى حتماً بالناقد إلى إعادة كتابة الرواية بكاملها ، أو يجره إلى مآزق التأويل الذاتي

* نسبة إلى كلود ليفي - شتراوس .

* راجع جريمالس والدلالة البنيوية . بوف ، باريس ، ١٩٨٦ .

* نجيب محفوظ : «ميرامار» دار القلم ، بيروت - لبنان ، ١٩٧٤ (ط ١) .

١٩٦٦ ، مكتبة مصر .

البنوي الدلالي في مستوى القارئ الذكي الذي سيكتشف بسهولة فائقة عدم تطابق وجهة النظر والسلوك في هذه الرواية الجديدة .
سيمرّف مثلاً أن «سرحان البحيري» المدعى الثورة ، والعاشق الثورة ، لم تحظ «زهرة» (التجسيد المادي للثورة) التي أحبت باية عنابة لديه . سيدرك هذا القارئ - دون كبير صعوبة - أن الفعل الجنسي الداهر الأناني والإجرامي اللا مستول مع «زهرة» يفضح القول العاهر والداني الإجرامي اللا مستول في الثورة . سيعلم القارئ الفطن أن «زهرة» ثورة طبيعية ثابتة ومستمرة ، وأنها ستتم وتطور إذا وجدت التربة الخصبة ، كما سيستشف ذلك بسهولة من هذا الحوار الدال في بساطته :

« - وأنت يا زهرة . . هل تحبين الثورة ؟

(. . .)

- إنها تحبها بالفطرة . (ص : ١٠٨) .

سلاحظ هذا القارئ - بلا كبير عناء - أن «سرحان البحيري» مجرد ممثل مسرحي يلعب دور الثائر على مسرح الحياة ، دون أن يكون ثائراً حقاً مثل «زهرة» - على الأقل - التي تعمل لتغيير وضعيتها الطبيعية ، وأنه يتقن برعي حاد دور خيانة زهرة الثورة وثورة الزهرة ، كما يتضح ذلك من اعترافه العفوي* أو المجلوب عن نفسه وعن «منصور باهي» وعن الفتاة الفلاحة التي تمارس الثورة بالمفهوم الطبيعى - لا بالمفهوم النضالي الحزبي التنظيمي والإيديولوجي - بل تعيشها وتحياها وتعاينها من الداخل في حدود وهي اللا - وهي الطبيعى والجسدى بلا قناع ، إذ يقول : «أدركت بالفريضة أنني مثل الثورة الأولى ، مع احتمال مشاركة منصور في ذلك (. . .) ولحمت زهرة فقلت لنفسى إنها ممثلة الثورة الأولى ، وتذكرت كيف دعت لها أمامى مرة ، وكيف لفحنى صدقى الدهاء وحاسه البريء» . (ص : ١٦٦) . سيدرك القارئ البليغ أيضاً أن «زهرة» بطل إشكالي يجسد الوعى الممكن ، في حين يشخص «سرحان» الوعى الواقعي الخاطيء الغافل السرحان (صيغة المبالغة من سرح) ، وأن «زهرة» مصباح ديوجيني ، يكشف - في وضوح النهار - حقيقة الخونة أمثال «سرحان» (الذئب) و«منصور» خائن الثورة وخائن أستاذه وصديقه الثائر الحقيقى والمناضل الشريف وفوزى وزوجته «درية» - كما يظهر ذلك من اعترافه التلقائى هذا : «نظرت إلى وجه زهرة الشاحب ، ودموعها الجافة على الوجنتين ، ونظرتها الكسيرة الذابلة ، فخيول إلى أنني أنظر في امرأة (. . .) أجل أنظر في امرأة» . (ص : ١٣٧) .

غير أننا - نلافيا لخطورة ركوب زورق التأويل المغامر والمخيط في موج النسبية المتلاطم ، والفاسر في يوم حاصف - سنبرز شمعية «ميرامار» اعتماداً على المنظور السردى بوصفه عنصراً من عناصر السرد الأساسية ، ومقارنين السرد بالحوار في صراعهما حول مساحة المحكى الروائى .

نغنيا من هذه الممارسة النقدية التي لا تعدو كونها محاولة ، إسراراً جدل السردية والحوارية . ولكن ما دلالات هذين المصطلحين النقديين ؟

السردية من السرد ، أى الوظيفة التي يقوم بها السارد التقليدى

* التأكيد عبر المقال من عندنا .

والموضوعى . لكن مفهوم السردية قد اتسع وامتد ليشمل علاقة السارد التقليدى والموضوعى الخيمية بالمسرود له ، وبالشخصية الممثلة ، أو علاقة الشخصية الساردة بالمسرود له وبالشخصية الممثلة ، أو «المنظور السردى» والضمير الذى يتم به السرد ، سواء كانت الكتابة الروائية تقليدية أو جديدة .

أما الحوارية فهي من الحوار الذى يشكل المشهد (Scène) الروائى ، والذى يقدم لنا حوار شخصيتين أو عدة شخصيات . غير أن ميخائيل باختين يعطى لهذا المصطلح النقدي مفهوماً أوسع يجاوز - في نبوغه الدلالي الثر - الحوار المشهدى ذا الوظائف المتعددة (التعرف ، الصراع ، الامتثال ، الرغبة ، في كل الأزمنة . . .) إلى الحوار السردى أو السرد الحوارى . وتحقق في السرد الحوارى أسلبة اللغات الاجتماعية والأدبية بمختلف مستوياتها ، وتبعاً لشفرة (Code) الكاتب الذى يتذكرها أو يسترجعها بعدما كان قد سمعها أو قرأها ، ثم يعيد كتابتها بأسلوبه المتميز الجديد ، أو ينسبها (يعطيها الشكل التعبيرى الأنسب) في صورة أسلوبية بدعية : إنه يمزجها . وهذا المزج هو ما أسماه باختين «التهجين» (L'hybridisation) - وسماه جيرار جينيت التناص (L'intertextualité) الذى يتم بطرق متعددة :

١ - تقاطع نصوص متميزة مع نصوص أخرى ، كما هو الشأن في «نجمة أغسطس» لصنع الله إبراهيم بحيث تتداخل مذكرات ميكيل أنجلو في المقاطع السردية الروائية .

٢ - تداخل واضح بين عبارات تراثية وأخرى معاصرة ، أو بين أسلوب قديم وأسلوب حديث ، أو بين أسلوبين حضاريتين مختلفتين أو أكثر . ويشيع هذا في أعمال المحاكاة الساخرة (Parodie) .

٣ - تداخل خفى بين لغتين أو لغات .

٤ - تداخل دقيق وأسلوبية خفية جداً إلى حد حسابها من صنع الكاتب ، حيث يصعب رد كل لغة أو كل لفظ إلى مصدره الأصل . والبحث في هذا النوع بحث سوزنى .

من وظائف هذه الأسلبة الأخيرة الأدبية التجديد ، والتأثير ، والإمتاع عن طريق تلوين الأساليب وتنويعها .

لقد تطورت الحوارية على يد هذا الفيلسوف الناقد إلى أن أصبحت اتجاهأ أدبياً في الكتابة الروائية . ومن مبادئ هذا الاتجاه - على حسب استنتاجاتنا :

(أ) دعوة السارد التقليدى والموضوعى إلى نفى الذات وربط علاقة أسرية متينة ، وصلة إنسانية حفيقة ، بالشخصيات ، حتى يتسنى لها الكلام والإنصاح عما في ذاتها بذاتها ، وقول رأيها ، والكشف عن وجهة نظرها المحترمة ، لا عن طريق الحوار المشهدى فحسب ، بل عن طريق السرد الحوارى أو السرد المتداخل بخطاب أو مخاطبة الغير أو الذات أو بالمناجاة الحوارية بحيث تتعدد الضمائر وتتوزع .

(ب) الكشف المباشر - دون وساطة السارد التقليدى والموضوعى - عن ذاتية (وموضوعية) الشخصيات الممثلة في رؤيتها لذاتها ولبقية الشخصيات وللأشياء . وهذا هو المبدأ الذى يعد أفق الرواية البعيد ، الذى إن بلغته صارت الجنس الأدبى المتميز .

(ج) محاولة السارد التقليدي والموضوعي اتخاذ مسافة من الشخصية بعد تكليفها بل تشریفها بمهمة السرد المتفقة مع رغبتها فيه . وعندما تغدو شخصية ما ساردة يجب عليها أن تتخذ كذلك مسافة من المسرود له ، كالتى اتخذها منه السارد التقليدي الموضوعي عندما ابتعد عنها تلك المسافة . وفي هذه الحال ، ينحدر السارد والمسرود له - بدرجات متفاوتة بينهما - إلى السرد في درجة الصفر المحالة . لماذا هي محالة ؟ لأن الوجود الختصى لأحد عبارة سردية في الرواية يتضمن وجود سارد أو شخصية ساردة ومسرود له .

(د) رفض الشخصيات الساردة والمثثلة للسارد دون المسرود له .

(هـ) استمرارية علاقة الشخصيات بالمسرود له برغم غياب السارد .

(و) تعددية أصوات الشخصيات (أو أصوات الأشياء - الشخصيات في الروايات الغنائية مثلاً) لتسمو «الحوارية» على «السردية» .

إن الكتابة أصلاً حوارية ، إلا أنها - في الملحمة - بطنى الراوى على المستمع . أما في الرواية فالحوار مقترح بين الكاتب والقارىء الواقعيين ، لا عندما يفرغ الكاتب الواقعى من كتابة روايته وتنشر وتوزع ، بل حينما يشرع القارىء الواقعى في قراءتها . غير أن «الشعرية» تعد وجود كل من القارىء والكاتب الواقعيين وجوداً نادياً حياً خارجاً عن الخطاب الروائى الذى فيه يدور - بالمقابل - الحوار بين السارد (Le narrateur) والمسرود له (Le narrataire) الخياليين . وقد كانت علامات هذا الحوار جد واضحة في الخطاب الروائى التقليدى ، أما في الخطاب الحديث والمعاصر ، الذى صار الحوار فيه يدور بين الشخصية الساردة والمسرود له ، فلقد أصبحت علامات هذا الحوار أقل وأشد خفاءً ، أى أصبحت ضمنية .

وإذا كان المسرود له يحظى قديماً بالتقدير والاحترام الأسريين الإنسانيين من لدن السارد التقليدى دون الشخصية ، إلى مستوى تبعته فيه هذه المواقف الحارة إلى الاعتراف بها بعبارة دالة على تلك المواقف مثل قوله : «صديقى ...» ، «عزيزى القارىء ...» ، «ستجدون ...» ، فلقد صارت الشخصية تحظى اليوم بالتقدير والاحترام نفسها ، ومن علامات هذا التقدير والاحترام :

- ١ - الفعل دون القول لأنه شرفها بالسرد .
- ٢ - جنوحه (دون المسرود له ، الذى تكن له الشخصية الساردة المواقف نفسها) نحو السرد في درجة الصفر السراب .

وستبلغ «الحوارية» مستقبلاً مستوى كبيراً من الشفافية والتألق عندما يقترب المسرود له أيضاً من السرد في درجة الصفر ، ويوم تنزل الشخصية الساردة درجات هن كونهما محوراً لتوجيه المسرود له ، كى يتاح لها التمازج المباشر مع الذات ، أو مع بقية الشخصيات المثثلة ، أو مع أشياء ، أو مع الجميع أو اللأحد . سيتمخض ذلك عما أسماه باختين تعددية الأصوات (Polyphonie) * .

* يستعمل هذا المصطلح الموسيقى في أصله بالمعنى المجازى (صوت الشخصية أو صوت الشيء - الشخصية) .

لقد جعل ضياء الشرقاوى «ميراماره» ضمن الروايات الصوتية^(١) ، وأشارت معنى العيد إلى تعددية الأصوات في هذه الرواية الجديدة . غير أننا نختلف مع وجهة نظر الناقدة ، التى اتخذتها ذريعة لاستبدال مصطلح «زاوية الرؤية» أو «وجهة النظر» أو «المنظور السردى» بـ «الموقع» بمفهومه الإيديولوجى ، إذ قالت : «لئن كان حمل قد ركز على بلورة مسألة الموقع للراوى ، وحاول في حدود قدرته ، إظهار دلالية الشكل بإظهار العلاقة العضوية بين موقع الراوى ومخط البنية التى بها يقول ، فإنه حاول أيضاً قراءة الإيديولوجى بقراءة الفنى ، وذلك عن طريق البحث في علاقة الراوى بما يروى وعن يروى ، وفى ما يستخدمه الراوى من تقنيات تساعد على تحقيق روايته ، أى على إقامة تركيب لغوى فنى .

ليس استخدام الفنى عملاً بريئاً ، ومن ثم ليس الفنى عملاً أثيرياً ، صافياً ، أو متزهاً ، بل هو نشاط بشرى ، يعبر ويقول ، من حيث هو كذلك إيديولوجى ، للفاصل موقع فيه»^(٢) .

وإذا أردنا تحليل قول الناقدة تحليلاً إيديولوجياً فلنأخذ نجد أن كل الصفات التى أسندتها إلى العمل الفنى تدل على أحكام قيمة معيارية . ولنا ننكر وجهة نظرها هذه بصفة مطلقة ، ولا ننكر إجرائية المنهج الإيديولوجى في النقد المعتمد على الدلالية والإشارية أو السيميائية ، ولكننا لاحظنا - في واقع النقد العربى - غلبة هذا المنهج بنقصانه ونقائصه على التحليل القائم على أساس من الشعرية . وفي هذا الصدد نسوق وجهة نظر أخرى لبعض العيد تؤكد ما نذهب إليه ، لما تزخر به وجهة نظرها من مصطلحات اجتماعية ، برغم احترامها الصريح بأنها تقرأ الإيديولوجى بقراءة الفنى ، إذ قالت : «إن القول السردى يكتسب فنيته بديمقراطيته ، أى بانفتاح موقع الراوى على أصوات الشخصيات ، بما فيها صوت السامع الضمنى ، فترك لهم حرية التعبير الخاص بهم ، ويقدم لنا منظوماتهم المختلفة والمتفاوتة والمتناقضة ، وبذلك يكشف الفنى عن طابع سياسى عميق ، قوامه حرية النطق والتعبير»^(٣) .

وإننا لنؤجل توليف المنهج الإيديولوجى إلى أن نمارسه على عمل آخر ، لنضيف الآن إلى نقد معنى العيد «الفنى» إضافات نعددها ذات أهمية قصوى ومنتحورة حول مكونات أخرى للخطاب الروائى ، تظهر بشكل جلى كيف يحمل نص «ميراماره» الروائى .

لقد حققت هذه الرواية حقاً في مجال الإبداع الروائى المقترح دوماً على الجديد نقلة نوعية في الحوارية التى يميل فيها السرد نحو درجة الصفر الخيالية . هذا هو ما يدلنا إلى حسابان «ميراماره» قمة الحدادة في إبداع أشكال روائية جديدة . ما معالم هذه الحدادة ؟ إنها :

- ١ - غياب السارد ذى «الرؤية من وراء» .
- ٢ - غياب السارد ذى «الرؤية مع» .
- ٣ - غياب السارد التقليدى والموضوعى ذى «الرؤية من الخارج» ، التى تتضمن في الآن ذاته - على حسب وجهة نظر الناقد الفرنسى Jaap Linvelt - «الرؤية من وراء» ، التى تقابل في الوقت نفسه «الرؤية من الداخل» التى هى «الرؤية مع» .
- ٤ - وجود أربع شخصيات ساردة ، وقد أشارت معنى العيد إلى ذلك .

٥ - انتهاء الرواية إلى الصنف السردى الداخلى - حكاية (إذا نحن استخدمنا مصطلحات جاب لانغويل النقدية) المقابل للصنف السردى الخارجى - حكاية .

لنميز أولاً بين صنفى السرد الداخلى - حكاية الإعدادى والممثل :
(أ) الصنف السردى الإعدادى (Auctorial) : يكون فيه إدراك الشخصية الساردة الخارجى والداخلى واسمين . وتقدم الشخصية الساردة فى هذه الحال مجملًا عن الأحداث وعن الشخصيات الممثلة وعن خطاباتها بلفتها الخاصة . وبإمكانها أن تقوم أيضاً باسترجاعات واستباقات ممكنة . لكن من المحال فيها الوجود فى كل مكان ، ومعرفة كل شيء . أما فى ما يتعلق بقانونها السردى الأساسى وضميرها النحوى ، فإنها داخل - حكاية ، سرد بضمير الأنا (و/أو نحن) . وفى ما يتصل بدرجة إدخال خطابات الممثلين ، فإنها تسرد (Narrativise) خطابها الداخلى وخطاب الشخصية الممثلة الخارجى^(١) . ويمثل هذا النوع السردى رواية «الكرنك» لنجيب محفوظ ، ففى هذه الرواية هناك شخصية ساردة مبهمة السرد وتروى عن أحداث وشخصيات بضمير الأنا/نحن ، وتجلب أقوال الشخصيات الممثلة إلى حد يتموقع فيه السرد داخل الحوار بشكل بارز جداً ، وتنقل الحوار والحركات المصاحبة له ، وتتحدث بالمناجاة الحوارية التلقائية أو المجلوبة (قلت لنفسى . . .) ، وتكف عن السرد ليدأ الحوار المشهدى المتعدد الأصوات ، وتسرد أحياناً بعض أقوال الشخصيات . كادت «الكرنك» تنعدي المتحقق فى الحوارية وتسمو إلى ما بلغت «ميرامار» فى مجال الحوارية لو لم توجد شخصية ساردة بلا اسم ، طغى صوتها على أصوات الشخصيات الممثلة الأربع ، التى تحمل فصول الرواية الأربعة أسماء هذه الشخصيات عنواناً لها : قرنلة - إسمايل الشيخ - زينب دهب - غالد صفوان . غير أن هذه الشخصيات لم تبلغ درجة الشخصيات الرواية التى بلغت «ميرامار» الأربع .

(ب) الصنف السردى الممثل (Actorial) : يكون فيه إدراك الشخصية الساردة الداخلى والخارجى محددين . تقدم كذلك هذه الشخصية مشاهد الأحداث وخطابات الشخصيات الممثلة بلفتها . وإذا نحن حاولنا معرفة كيفية إدخالها خطابات الشخصيات الممثلة ، فنلاحظ أنها تدخل خطابات الممثلين الخارجية كلها استطاعت التقاطها ، وتجلبها إلى السرد له بالأسلوب المباشر ، أى بالمناجاة ومخاطبة الذات عن ذاتها أو عن الممثلين ، أو تنقلها إليه بالأسلوب غير المباشر ، أى بالمناجاة ومخاطبة الذات كذلك . إنها تروى بضمير الأنا (أو الأنت أو الهو اللذين يعنيان الأنا)^(٢) . هذا هو الصنف السردى لـ «ميرامار» . غير أن هذه الرواية رسمت أربع شخصيات ساردة ، تروى وتجاوز تارة ، وتمثل ويروى عنها وتجاوز تارة أخرى . وقد كادت «قلب الليل» تتخطى الشكل الروائى لـ «الكرنك» بشكلها الذى يتأسس على الحوار المشهدى ؛ إذ تتجاوز شخصيتان ولكن تلعب الأولى دور السرد بما هو محور لتوجيه القارئ موزجاً جداً ، وتكفى بطرح الأسئلة على الثانية التى تروى قصتها ، التى تشكل النسيج الحكائى للرواية بسرده وحواره . وتعد «قلب الليل» رواية حوارية ؛ إذ تقتضى الحوارية تعددية الشخصيات المتكلمة والمتحاورة - بصفتها أيضاً شخصيات ممثلة - مع الشخصيات الممثلة الباقية ، وتخطب ذاتها وتناجىها بحيث تكثر

الضمائر وتتنوع ، وتتلون تبعاً لذلك الخطابات وأساليبها ، كما فى رواية «ما تبقى لكم» لغسان كنفان .

٦ - إن الشخصيات فى «ميرامار» ساردة ومثلة . لكن عدد الشخصيات الرواية لا يجاوز الأربعة . إن درجة التمثيل تنزل حينما تكون الشخصية ساردة ، وترتفع حينما تكون ممثلة ومسروداً عنها فى هذه الرواية وبما أن السرد والتمثيل يقعان فيها بالتناوب ، فإننا نستخلص أن فى «ميرامار» تعادلاً نسبياً بين السرد والحوار . ويجب التذكير فى هذا الصدد بأن التمثيل لا يعنى الحوار أو السرد ، وإن كان يمكن أن يعنيتها معاً . ونستخلص أيضاً أن الرؤية الواقعية : كل شخصية ترى (بدلالات الفعل الثلاث : الرؤية - رأى - رؤى) ، وتروى وتشارك فى الأحداث نفسها التى تشارك فيها الشخصيات ، أو تسمع فقط عن وقائع أخرى وقعت لشخصيات لها بها علاقة ما من طريق شخصية أخرى ساردة أو ممثلة لم يتسر لها أن ترقى إلى مستوى الرواية . إن وحدة الوقائع واختلافها يحفظ للرواية تماسك عناصر بنية شكلها . لكننا نتساءل : لماذا أورد فصولاً لصوت «حامر وجدى» ؟ ألم يكن صوت «زهرة» أجدر بالفعل الأخير بدل «حامر» الذى كان يجاورها فيه ؟ لو فعل الكاتب لخالف - على مستوى الكتابة بوصفها واجهة من واجهات معرفة الحياة وتغييرها ، وفعلًا مفارقاً للفعل - عمل «مراحان» مثلاً المزج للحياة والمستعجل للموت ، ولأصفيها إلى صوت الحزن ونشيد الأم الفجرى الأليم ، ولأصبح فى الرواية خمسة أصوات على الأقل بدل أربعة . لقد أورد فصل لـ «إميليا» دون «لى» ودون «فالح» فى «السفينة» (١٩٦٩) لجبرا إبراهيم جبرا ، غير أن تبادل «عصام السلطان» و«وديع عساف» تسعة فصول بحيث شغل «عصام» الفاتح للسرد لحمة فصول وشغل «وديع» المغلق للسرد أربعة ، جعل «السفينة» ذات الفصول العشرة تقتصر على ثلاثة أصوات فقط . ومن علامات استحضار الشخصيات الساردة للمسروود له :

(أ) طول سرد الشخصية الرواية لاسترجاعها الماضى القريب والبعيد لتجبر الحاضر .

(ب) استبدالها بالكلمة فى الحوار بحيث يشغل الصوت الواحد فقرات .

(ج) تداخل السرد بالحوار (قال . . . قلت . . .) ، أو بهديان ، أو يتخذ السرد شكل مذكرات . ومهما يكن الأمر فهناك أوجه شبه واختلاف بين جمالية «ميرامار» وجمالية «السفينة» .

*

لقد لاحظت مبنى العيد انفراد «حامر وجدى» بأول وآخر فصل من «ميرامار» وحرمان أصوات أخرى منه . إلا أنه لا ينبغي أن نفوتنا هنا مساهمة أخرى فى النقد الحوارى حول التناقض الذى وقعت فيه الناقدة لما حاولت جعل - تحت هاجس التأويل الذى يتعدى إثباته لفارقتة البارزة - «حامر وجدى» هو كاتب الرواية الممكن بقولها الاحتمالى هذا : «ميرامار» محكومة ، على تعدد الرواية فيها ، بموقع الكاتب الرواى ، موقع «حامر وجدى» الذى يبدو صاحب دور مميز بين الرواية الباقين فى الرواية (. . .) أضف أن «حامر وجدى» هو فى الرواية صحفى ، أى هو من يكتب ، أى من يمكنه أن يروى كتابة^(٣) . ولقد أكدت ذلك بقولها : «إنه الرواى - الكاتب»^(٤) . وتتجل مفارقة

الإعجاب عما يجيش بصدرها ، وفي الجهر الخامس والخمس الجاهر بأرائها . لقد نخل - سواء روى بضمير الهو أو بضمير الأنا ، وسواء كان خارج - حكاية أو داخل - حكاية - نخل عن صوته الأحادي اللا حوارى ولا يناقش (لرؤيته الثنائية) ، والمطعم لنور الحوار الجدلى . لقد اندثرت سلطته الأبوية على الشخصيات الممثلة ، وحل محلها حنان الأمومة . وبعبارة أوضح ، أصبح الأب العاقل يعاملها بعطف الأم ، وأصبحت الأم العاطفة تعاملها بعقل الأب . لقد تحطم صرح الثنائية بين الأب والأم ، والعقل والعاطفة ، في وحدة جدلية .

في غياب السارد التقليدى الموضوعى ، لم يعد هناك ما يدهو يمنى العبد إلى الاستدلال على العجز الإنسان بأقوال شخصيات «ميرامار» مثل : «لم أر أكثر مما رأيت إلا القليل»^(٩) ويمكن أن نضيف بالطريقة نفسها ولا يمكن أن نلاحظ كل شيء» (ص : ٥٠) ، بما أننا ندرك - بوصفنا بشراً - نقصنا وعدم قدرتنا على أن نرى (بدلالات الفعل الثلاث) ، ونسمع ، ونلمس ، ونشم ، ونذوق كل شيء أو أن نشعر به . إذا كانت جدلية العجز والقدرة هي حقيقة الإنسان الواقعية ، فإن «ميرامار» قد حققت طفرة كبيرة في مجال الواقعية الروائية ، لإسكانها بثلاثة أبعاد واقعية جديدة :

- (أ) الإلقاء المباشر بالفارز الواقعي في غضم الحياة الروائية المتشوج .
(ب) الرصد الأعمق للفردية والذاتية والكيونة النسبية للإنسان وطبيعته الشخصية* .

(ج) لم تعد الحاجة ماسة إلى تدخل السارد التقليدى والموضوعى الوسيط بين المسرود له والشخصية الممثلة لوجود - في وهى معظم الشخصيات الممثلة وفي أقوالها - وسيط ينطق نيابة عنها في منظورها اللا واهى . ليست هي التي تقول بمحض وجهها وبعد اختيار ، ومراجعة ، وغربة ، ونقد ما ينبئ قوله بعد التكبر فيه برهى وبفظة ، وبعد الإحساس به بقوة . من يتكلم فيها ؟ من يتحدث بداخلها ؟ من يتموقع في سريتها الصميمة وسريرتها الحميمة ؟ كيف تميز - في نطقها - بين قولها وقول الوسيط فيها ، لانصهار القولين وفوبان أحدهما في الآخر ؟ فلئن كان نجيب محفوظ قد لمس الوسيط الداخل وأبرزه في تساؤلات «متصور باهى» ، العفوية وفي اعتراضه التلقائى في مخاطبة الذات أو في مناجاتها الحوارية بقوله : «ماذا قلت ؟ وكيف قلت . . . ولم ؟ أوجد شخص يتخذ منى وسيطاً كلما شاء هواه ؟ وكيف يمكن أن أضغ حداً لذلك ؟» (ص : ١٤٠) ، ولئن كان لهذه التساؤلات نسقها الروائى التخيل ، إنها تعبر عن حقيقة واقعية ، وإن رعى جبرار (René Girard) ليؤكد ذلك في تحليله الفلسفى العميق لروائع روائية غربية . وتتلخص فلسفة هذا الناقد الفيلسوف في أن الوسيط هو خطاب شخص حاضر أو غائب يمكن أن يساعد الذات على تحقيق رغبتها فتبلغ موضوع هذه الرغبة أو يمنحها فتحرم منه . وهو الذى يحدد اختيارها وسلوكها^(١٠) . ألا يعد هذا كشفاً جديداً لحنايا الذات الخصوصية ؟ أليس استقصاء طبيعة هذا الخطاب هو ما يرسم أفاق الرواية الآتية ؟ ألا يعد هذا هو التهجين الحقيقى الذى ينبئ استجلاؤه لتمييز خطاب الشخصية من خطاب الوسيط الداخل ؟ ألا يعد هذا الخطاب الوسيطى أساس التلقائية في خطاب

* راجع التمثل (Exergue) في بداية المقال .

التأويل الذى يسنده الخيال على هذا الشكل الذى سنعمل على توضيحه بطريقة حوارية : بإمكان كل صحفى - في الحياة الواقعية - أن يكتب رواية . ما أكثر الصحفيين الذين كتبوا روايات : غير أنه إذا كان الصحفى شخصية روائية ، انهار صرح الاحتمال والتأكيد معاً ، لأن هذه الشخصية الروائية لن تكتب أبداً حق وإن كانت - داخل الرواية - كاتبة رواية . وحكاية «ميرامار» لا تختلف - في موضوع الكتابة - عن حكاية «ثرثرة فوق النيل» . فالحكايان تسخران معاً من شخصياتهما التي لا تكتب ، عبرة للأشخاص الذين يدهون - في الواقع خارج الرواية - المعرفة والكتابة ولا يكتبون . ولا يرتبط ما هو تخيل سوى بما هو كذلك . إن تخيل الكاتب ينتج نسقاً لغوياً يثير في ذهن القارئ تخيلاً يؤثر فيه . وهذا التخيل الذى يقدمه الكاتب في نسق ، ويلغة منضدة ، لا يمكن أن يصبر واقعاً ، إذ إن ملاحم المفاهيم التي يعبر عنها لا توجد إلا في تصور القارئ . ولعل منهج الدلالة الإيديولوجى هو الذى جعل الناقدة تنزل من الدال إلى المدلول ، من الاسم إلى المفهوم ، ومن المفهوم إلى المرجع الطبعى المادى . وإذا شئنا الدقة فإن «عامر وجدى» شخصية من حبر ، وكلمات في نسق لغوى روائى ، نتحدد دلالتها ببقية الكلمات فيه . ألم تقل الناقدة بحق : «أربعة رواة يجنبىء الكاتب خلفهم تباهاً ، ينتقل من واحد إلى آخر ليرى ما يمكن أن يراه كل واحد ، أو ما يمكن أن يقوله ، حين يرى ما لا يراه غيره . ويرى الواحد من هؤلاء الرواة فيكون الآخرون موضع المروى عنهم : شخصيات مثل الشخصيات الأخرى في الرواية»^(٨) . إن «عامر وجدى» شخصية ساردة ، تستقل برؤيتها كبقية الشخصيات الساردة . ولقد سبق أن قلنا إن هذه الرؤية ليست رؤية من الخارج ، ولا رؤية من وراء ، ولا رؤية من أمام ، ولا رؤية مع ، أى من الداخل ، إذ لا يمكن أن نحضر هذه الرؤيات أو إحداها في غياب السارد التقليدى الموضوعى صاحبها الشرعى . وليست كذلك رؤية السارد المختبىء أو المختفى أو الموجود فوق ، لأن هذه الصفات صفات إلهية كذلك ، أوليمية ، حيادية ، مثلاً نجد في الصنف السردى الخارج - حكاية . إنها رؤيات شخصيات ساردة . ويمكن أن نصلح عليها بـ «الرؤية من بين» (بالنسبة للشخصية الساردة) الرؤيات الأخرى داخل - حكاية الرواية أو فقط «رؤيات» ، أو «اللا رؤية» بالنسبة للسارد الوسيط .

لقد اضمحل في «ميرامار» السارد ذو المعرفة المطلقة ، الذى كان يلعب دور الوسيط بين المسرود له والشخصية الممثلة . وهو لم يعد ينبؤ عن هذه الأخيرة مادامت لم تنتدبه ، ولم تنتخبه بمحض إرادتها ، ودون إيعاز ، ولا سيما على مائدة الحوار أو إذا خلعت إلى نفسها . إنها اليوم ترفض كل وساطة أو وصاية . وبما أنها ترغب في التعبير الحر المباشر عن آرائها ومشاعرها ، فإن الصفات المتينة التي اشتهر بها السارد التقليدى الموضوعى مثل «العالم بكل شيء» ، و«الحاضر في كل مكان» و«الناقل والجالب والمعبر عن كل وجهة نظره» ، قد تلاشت من الروايات الحوارية التي يسود فيها الجو الأخوى والإنسان الجديد ، ففي هذه الروايات تقدر الشخصية وتحترم وجهات نظرها بعد رغبتها في التعبير . ولم يعد هذا السارد يعرف عنها السر والنجوى ، مادامت تعمل ما كانت تحفه . لقد ألزم بالصمت أمامها ، وتنازل عن وظيفته في السرد . تنازل عن سرؤنة الاعتراف التلقائى ، وعن جلبه ونقله للمسرد له ، بعد تغيب فوات الشخصيات الممثلة الرغوبة في

كذلك على مستوى النوع السردى الرابع ، بل على المستوى الذى تكون فيه الشخصية ساردة . ولتغلب هذه الأخيرة ممثلة ومحاورة بصورة أكبر ، فيجب أن يتحقق الاقتراب من الدرجة المفترضة فى السرد على مستوى المسرود له .

٧ - جدل السرد والحوار : حينما تتدخل الشخصية الساردة بالسرد فى الحوار ، فإن السرد يستحضر المسرود له بالقدر الذى كان يستحضره به السارد الوسيط (قال . . . قلت . . .) . ومن هنا نستنتج أنه إذا كان السارد الوسيط قد نزل فى «ميرامار» درجات تجعله أقرب ما يكون إلى السرد فى درجة الصغر غير الممكنة ، فإن الشخصية الساردة قد حلت محله فى هذه الرواية ، وتميزت عنه - إلى حد ما - بالحوار مع بقية الشخصيات ، ومع الذات ، بالمناجاة الحوارية . وفى حالة السارد الوسيط بضمير الهو أو الأنا الروائى والشخصية الساردة ، لم يهبط بعد المسرود له نسبياً عن الدرجة التى رقه إليها السارد الوسيط الإعدادى الداخلى - حكاية الذى رأيناه فى «الكرنك» ، والذى اختفى نهائياً فى «قلب الليل» . وهذا تطور لا ينكر . وإذا أردنا رصد التحول الحاصل فى إبداع نجيب محفوظ للأشكال الروائية ، والتحويل الواقع فى اللعبة السردية وبنيتها ، وذلك انطلاقاً من المنظور السردى بأصنافه ، سنجد أن هذا التحول قد مر بالمراحل التالية (ولعلها المراحل التى قطعتها الرواية العالمية فى مسارها الإبداعى) :

- ١ - الصنف السردى الإعدادى الخارج - حكاية (السمان والحريف) .
- ٢ - الصنف السردى الممثل الخارج - حكاية (حب نحت المطن) .
- ٣ - الصنف السردى الحيادى (؟) .
- ٤ - الصنف السردى الإعدادى الداخلى - حكاية المفرد (الكرنك) .
- ٥ - الصنف السردى الممثل الداخلى - حكاية (قلب الليل) .
- ٦ - الصنف السردى الممثل الداخلى - حكاية المتعدد (وهذا لم يرد عند جاب لانتفيلت ، ربما للتشابه الحاصل بينه وبين المفرد (ميرامار) .

إذا كانت هذه هى تصنيفية لانتفيلت السردية التى تتأسس على المنظور السردى للسارد الوسيط الداخلى - حكاية والخارج - حكاية ، والمنظور السردى للشخصية الساردة المفرد ، ألا يمكن إضافة تصنيفية سردية أخرى ، تتأسس فى هذه المرة على المنظور السردى للشخصية الساردة المتعدد ، وعلى المسرود له ، كما دعا إلى ذلك جيرالد برنس (Gerald Prince) حينما قال : «إن المسرود له هو أحد العناصر الأساسية لكل سرد . إن الفحص المعمق لما يمثله ، أو دراسة عمل سردى ، مادامت تشكل مجموعة من الإشارات الموجهة إليه ، يمكن أن تؤدي إلى قراءة متعددة بشكل جيد ، وإلى توصيف جد منظور ، لهذا العمل . يمكن أن تؤدي أيضاً إلى تصنيفية أدق للجنس السردى ، وإلى أكبر فهم لتطوره . ويمكن أن تتيح ، بالإضافة إلى ذلك ، أفضل تقويم لعمل المحكى واشتغاله ، وحتى أفصل تقويم لنجاحه من الناحية التقنية . وأخيراً ، إن دراسة المسرود له يمكن أن تفضى بنا إلى معرفة أفضل للجنس السردى ، ولكل فعل تواصل»^(١١) .

الشخصية ؟ ألا ينبغي للنقد الوصفى القائم على الشعرية محاولة رد الخطاب إلى نوعية الوسيط الذى يوسوس فى ذات الشخصية فتدرد خطابه بذاته أو تنفذ - لممارسته سلطة عليها - ما جاء فيه من أوامر ونواه ؟ أليس هذا هو ما توصل إليه «لاكان» حينما فسر اللا وعى بأنه خطاب الآخر ؟

فى نفى نجيب محفوظ لذات السارد الوسيط الخارجى وإثباته ذات السارد الوسيط النفسى ، يصبح موضوع رغبته هو إبراز ما يعتمل فى دواخل وبواطن نفوس الشخصيات وفى لاوعبها العميق الذى يمتزج برعبها . وهو يعتمد فى ذلك على تناقض رغباتها وتقاطعها وتكاملها على مستوى الحكاية ، وعلى تغليب الحوارية - إلى حد ما - على السردية - على مستوى المحكى . غير أننا لو ألقينا نظرة بانورامية على الشكل السطحى للمحكى ، للاحظنا أن فى الرواية - برغم وجود أربعة أصوات ساردة ، ووجود حوار وتلقائية خطاب - تغليباً جد نسبياً . لماذا ؟ لأن الحوار لا زال لم يتنصر بعد الانتصار الكامل على السرد دون نفيه تماماً كما يزيح الشخصية الساردة إزاحة نسبة عن محور توجيه المسرود له ، وكى يتعد هذا الأخير كذلك عن الشخصيات الساردة والمتحاورة بمسافة تكون أقرب إلى مسافة ابتعاد السارد الوسيط عنها ، وكى يعلو التمثيل على السرد درجات . لقد كان المسرود له ملازماً للسارد الوسيط فى الصنف السردى الإعدادى والممثل الخارج - حكاية والداخل - حكاية . وما هوذا اليوم يلتصق بالشخصية الساردة فى الصنف السردى الممثل الداخلى - حكاية . يجب على المسرود له اليوم أن يتعد عنها ابتعاداً يسهل عليها عدم الاكتراث به ، وعدم التوجه إليه باستمرار وهى فى حوار أو تسجيل حواراً لمثلين أو أكثر . إنه يجرعها ، ويلدك بجرع السرد الحوار . لا نقول بانتفاء المسرود له (وهذا محض خرافة) ، وإنما نقصد أن يكون أكثر ضمنية . ليس التوازن بين السردية والحوارية هو الغاية ، بل الغاية هو تغليب الحوارية بشكل كبير على السردية التى تميز الرواية - وهى الجنس السردى الطويل - عن بقية الأجناس السردية القصيرة (الأقصوصة والقصة القصيرة . . .) وعن الأجناس الأدبية الأخرى (المسرحية . . .) . ولئن يتحقق التغليب المشار إليه أصلاً إلا إذا مالت الشخصية الساردة عنها - فى علاقتها بالمسرود له - إلى السرد فى درجة الصغر - الوهم . فعل الرغم من أن نجيب محفوظ يتجه - فى إبداع أشكاليات روائية جديدة - نحو الحوارية ، فإن السردية ما برحت تسيطر على إبداعه الروائى . لا تزال الشخصية الساردة تؤدى وظيفة السارد الوسيط . هل أصابتها عدوى مرضه ؟ أما فتت تردد خطاب السارد التقليدى والموضوعى ، الخارجى الإعدادى ، والممثل الخارج - حكاية والداخل - حكاية ؟ هل غدا - بالنسبة لذهابها - هو خطاب الوسيط النفسى ؟ ما انفكت الشخصية الروائية محتضنة بالخطاب الضارب فى عتاقة السرديات العربية القديمة . ما يزال المسرود له متبوقاً المكانة التى خولت له فى «الكرنك» مثلاً .

إن السرد فى درجة الصغر هى أسطورة الروائى .
إن «الرؤية من بين» أو «رؤيات» أو «اللا رؤية» هى أفق إبداعه لمغامر فى البحث عن أشكال روائية جديدة .

فإذا كان الاقتراب منها قد تحقق على مستوى السارد الوسيط فى أنواعه السردية الثلاثة التى ذكرناها سابقاً ، فإنه ينبغي أن يتحقق

ماضى الشخصية أو حاضرها أو حلمها المستقبل . وهذا منعدم في : «الكركنتك» . مثال ذلك في «ميرامار» ، «منصور باهى» الذى يجاور أخاه في الماضى وفي الحاضر «سرحان البحيرى» ، الذى يقتله «منصور» في الحلم . ويتداخل الحلم في الواقع أيضاً في سرد «عامر وجدى» ، غير أنه حلم استرجاعى ، لأن عامراً يمثل الجيل الماضى .

وعلى الرغم من قول يبنى العيد عن السرد وعن «عامر وجدى» : «غادر الجميع وبقي عامر وجدى . وحيداً وجد نفسه كما يقول (ص : ٢١٥) . بقاء شاهداً على نهاية عالم البنسيون . بقاء ليخبرنا بذهاب الجميع ، بوحدته ، بنهاية السرد . إنه الراوى - الكاتب . صحيح أن منصور باهى خرج من البنسيون بعد أن «أخلق الباب وراءه» (ص : ٢٠٩) . وصحيح أن مثل هذا التعبير يشير إلى إغلاق باب هذا العالم الصغير ، وإلى أن منصور باهى يشارك ، في إغناء السرد ، ويضع حداً لعلاقة البنسيون مع العالم الخارجى . وبهى ، من ثم ، مبرمج مجيء عالم ميرامار إلى السرد . . . إلا أن عامر وجدى هو الذى عاش زمن البنسيون طيلة الفترة التى شكلت ما نسميه بزمن «الوقائع للسرد الروائى»^(١٢) ، فإن بنية هذه الرواية بنية مفتوحة . ولا يرجع ذلك إلى انتحار «سرحان» هروباً من السجن لتورطه في عملية تهريب الغزل ، وإنما يرجع إلى كون «ميرامار» التى أبدعها الروائى الفيلسوف العربى نجيب محفوظ قد أمتعتنا وأثقتنا وأثرت فينا بقوة لما بعثه في نفوسنا من حب وكراهية ، من قلق وحسرة - في إبداعاتها الحساسة - على ما وقع لزهرة الثورة التى لم تحظ بالعناية الضرورية (الحب ، الجنس ، التعليم ، العمل ، العيش ، السكن ، الأجرة الكافية ، الشاغل الحقيقى . . .) كى تزداد تفتحاً .

هل تأثر الروائى الفيلسوف بمدرسة أنتيستين (Antisthène) وديوجين (Diogène) الفلسفية التى ندهو إلى العودة إلى الطبيعة في نفورها من الموضعات الاجتماعية والرأى العام والأخلاق السائدة ؟ أيقول بالأثورة إذا لم تتأسس على الطبيعة ؟ أليست «ميرامار» بعداً من أبعاد جدلية المادة والفكر ؟ أليست دعوة إلى تثقيف الطبيعة وتطبيع الثقافة ؟ أليست هذه الفلسفة أو الرؤية للعالم هى الأساس الذى ينهض عليه البناء الجمالى لهذه الرواية ؟ ألم يجد الفيلسوف الروائى العربى في سيرة ديوجين الإغريقى الذاتية^(١٣) ، وفي فلسفة هذا الـ «سقراط في حالة جنون» (أفلاطون هو الذى أطلق عليه هذا القالب) التى تتأسس على رفض الإيديولوجيا السائدة ، وعلى البحث المنهجى الجدى عن الحقيقة إلى حد رفض الكلمات/الأقوال ، وعلى الفردانية في مواجهة الامتثال الاجتماعى ، والغيرة المحض وطنية ، وهجود خضوع الفرد للدولة بلا كرامة ولا استقلال فكري^(١٤) ، وعلى سلوكه الخارق الذى لا يمكن أن يصدر إلا عن فيلسوف في هيجان وهذيان محموم أو حماسة جنونية أدت به إلى حمل مصباح في وضوح النهار بحثاً - في زمن الحداثة والهزيمة والإنسانية الزائفة - عن إنسان حقيقى ، مادة وشكلاً لرائعته ؟ ألم يبتكر الروائى الفيلسوف بنية جديدة تحفقت جدتها بفضل تقنيته الروائية المعاصرة التى أثرت في الروائيين العرب الذاتى الصيت ؟ ألم تنقل هذه البنية تجانس الفلسفة واللغة البنيوية ووحدتها من مجال النظرية إلى الممارسة ، من التصور الذهني إلى الإبداع الروائى الأصوائى ؟ ألا تتجلى معاناة نجيب محفوظ في تحقيق الوحدة الحركية بين شكل البنية ودلالته في جلد السردية والحوارية

لا خيار لنا في «ميرامار» . لقد أصبحنا ملزمين بهذه التصنيفية لغيب السارد الوسيط وحضور الشخصية الساردة المتأرجحة بين السردية والحوارية . ويتحتم على كل تصنيفية جديدة تحترم نفسها البحث في علاقة الشخصية الساردة بالمسرود له ، سواء في «ميرامار» أو في رواية غيرها .

في «ميرامار» ذات التقنية الجديدة ، لاتزال الشخصية الساردة والمثثلة موزعة فيها بين ثلاثة محاور :

(أ) محور توجيه المسرود له ، الذى ورثه عن السارد الوسيط بضمير الأنا الروائى ، والذى ورثه بدوره عن السارد الوسيط بضمير اهو . في هذا المحور ، تبرز الشخصية الساردة - في السرد المتداخل مع الحوار ، أو في المناجاة المتداخلة مع السرد - حالات الشخصيات المثثلة في اللحظة التى تتحاور معها فيها ، أو في الأونة التى تتحاور فيها الشخصيات المثثلة فيها بينها ، أو في الهنيهة التى تخاطب فيها ذاتها . إنها لتسجل كذلك الحركات الشبيهة بتلك التى تصاحب الحوار في النص المسرحى . هل تتجه الرواية عند نجيب محفوظ في اتجاه المسرحية وهى تعلم - في قرارة نفسها - أنها لن تبلغها ، كما تعلم المسرحية أنها لن تصبح أبداً رواية ؟ إن الفرق الموجود بين هذا الجنس السردى الطويل وذاك الجنس المسرحى كالفرق الموجود بين الهيامة والحمامة . لا نريد أن نعيد ما قاله ثودوروف عن استقلال كل جنس أدبى بذاته ، برغم الاستنارة الممكنة بين الأجناس الأدبية .

(ب) محور التحوار مع الشخصية المثثلة ، أو مع الذات ، أو مناجاتها .

(ج) محور جلب أو نقل للمسرد له حوارها أو خطابها أو حوار وخطاب الشخصيات المثثلة أو سردنة الخطابات .

ومن مظاهر تغلب الحوارية على السردية في «ميرامار» المواجهة بين السرد والحوار وإدخال هذا في ذاك . وعلاوة على تداخلها في المشاهد الحوارية ، أو في الفقرات السردية المستقلة ، فإن الشخصية الساردة تتوجه مباشرة بالخطاب إلى المسرود له أو إلى شخصية ممثلة ، أو إلى شيء ، أو إلى ذاتها ، أو تناجى نفسها ، برغم استعمالها - في السرد - ضمير المخاطب ، كقولها مثلاً : «العمارة الضخمة الشاهقة تطالعك كوجه قديم ، يستقر في ذاكرتك ، فأنت تعرفه ، ولكن ينظر إلى لا شيء في لا مبالاة فلا يعرفك» (ص : ٧) ، أو بضمير الغائب ، إذ تقول عن نفسها : «كان عامر وجدى شخصاً فريداً ، له في الرجاء جانب يردده الأصدقاء ، وفي الخوف جانب يتجنبه الأعداء» . (ص : ١١) . إنها تخاطب ذاتها حتى حينما يتعلق الخطاب بالغير . إنه الاعتراف العفوى الحوارى كقول «عامر» ذاته : «انطلعت صفحة تاريخ بلا كلمة وداع ، ولا حفلة تكريم ، ولا حتى مقال عن عصر الطائفة . أيها الأندال ، أيها اللوطيون ، ألا كرامة لإنسان هندكم إن لم يكن لأحب كرة ١٩٩٠» (ص : ١٢) . ويكثر هذا النوع من الخطاب الذى اصطلاحنا على تسميته بالمناجاة الحوارية ، أو الاعتراف التلقائى الحوارى ، أو مخاطبة الذات عن غيرها أو عن نفسها في فصل «حسنى علام» الذى يخلق لذلك أيضاً شخصية «فركيكو» الوهمية لتكون معادلاً موضوعياً لنفسه . ويوظف نجيب محفوظ الحوار أيضاً في فقرة مستقلة تكاد تخلو من السرد ، ليكشف به

إلى حد وعت فيه الطبيعة وشعرت وفكرت وأصبحت شخصية روائية (« زهرة ») ، وتطبعت الشخصية الروائية الواعية والشاعرة والمفكرة وغدت طبيعة (« سرحان ») . لا نريد القول إن ذلك قد حدث بوعي أو بدون وعي ، لأن وعي الروائي أو رؤيته للعالم أكبر من وعي الشخصيات للعالم ورؤيتها ، وإنما نريد أن نقول إن رؤية الروائي للعالم قد صارت حياة لغة أقرب منها لغة الحياة . إن هوس هذه اللغة هو أن تعكس الحياة ، لا انعكاساً مرآوياً بل انعكاساً يقدم مقطعاً سينمائياً حركياً لما هو كائن (الوعي الزائف) ويؤمى إلى ما ينبغي أن يكون (الوعي الممكن) بصفته التقيض الجدلي . وتعنى الجدلية أنه ينبغي للوعي الزائف أن يعي ذاته ، وأن يعود إلى الوعي الطبيعي الممكن والموجود والمتحكم فيه ، لكنه مغيب بالإيديولوجيا السائدة بوصفها وعياً واقعياً . والوعي بالوعي الطبيعي والوعي الواقعي هو الذي سيغدو تركيباً أو وعياً ممكناً جديداً ومناقضاً للوعي السائد . إنه الوعي الذي لم يكتب وإنما يستخلص ، لأنه الوجه الثاني للخطاب الروائي . إن «ميرامار» صورة ديناميكية تختزل - في حياة البنيون المنطوية حل الداخل والمتفجرة منه - الحياة المصرية بزلجها الزاخر بصراع الحاجات والآراء ، والحافل بتناقضات السلوكات ووجهات النظر .

ولم يكن هذا هو البحث في هذا الموضوع أو في طرح الإشكالية المتعلقة بعلاقة الرواية بالفلسفة في إنتاج نجيب محفوظ الغزير ، وإنما كان هذا إبراز جدلية السردية والحوارية ، وذلك في اتجاه إرماس بالرواية الممكنة وشكلها المستقبل ، وشعرية هذا الشكل المحتملة ، التي ستجسد به انتصار الحوارية حل السردية دون نفيها ، لأن جدلية الحوارية والسردية خاضعة لجدلية النفي والإنبات الواعية واللاإهائية .

المستمر في مجال هذا الجنس السردى الطويل الدائم التشكل والمفتوح إلى ما لا نهاية على أشكال سردية حوارية أو حوارية سردية جديدة ؟ ألم يطابق الروائي الفيلسوف - اقتداءً بديوجين ، وانتصاراً على بعض شخصياته المشدقة بالقول في الرواية وعلى من شاكلها في الواقع - بين القول والفعل ؟ وفي هذا التطابق المتفاعل والحركي لم يحاول نجيب محفوظ الفيلسوف الطغيان على نجيب محفوظ الروائي . لم يجعل الفيلسوف من الرواية - بوصفها جنساً أدبياً حكائياً - منظومة

فلسفية ، وإنما جعل الروائي من هذه المنظومة الفلسفية رواية هيمن فيها التشخيص الروائي على التجريد الفلسفي ، إلى أن اختفت الفلسفة الديوجينية في طي هذا التشخيص ، بحيث يستحيل على الباحث عنها في شكل خطابها المفهومي المتور ولو على إشارة بسيطة إليها . لقد سرت الفلسفة الديوجينية في شكل البنية الروائية كما يسرى النسخ الحليبي في الدوحة الخضراء غيب المطر ، ولم يبق للباحث حيثئذ سوى استنتاجها . لم تتغلب هذه الفلسفة الطبيعية (تدهو إلى العودة إلى الطبيعة لتأثر بها في العصر الحديث شوبنهاور ونيتشه وكلود ليفي -

شترأوس الذين ردوا ما مضمونه : الجسد هو الشيء الوحيد الحقيقي والواقعي) أو الإيديولوجيا البنية على النسيج الحكائي في «ميرامار» كما تغلبت عليه في «قلب الليل» مثلاً . لقد صارت الفكرة الفلسفية في معنى خطابها الموجز ودلالته الشمولية ومفهومها العقلاني الكلي عملاً روائياً له خصوصيته في تناول القضايا الإنسانية . ومن تجليات هذه الخصوصية الحكى / القصة / السرد / الرواية التي تقوم بها الشخصيات في فضاءات وأزمنة عن نفسها وعن غيرها ، وعما تقوم به ، أو تفعله ، أو تفكر فيه بعد الشعور به ، أو تقوله . هذا هو ما يميز النسق الفلسفي المنطقي من الجنس السرد - حوارى الذي تشخصنت* فيه الفلسفة

* أصبحت شخصية روائية . يتميز هذا المصطلح عن مصطلح «تشخيص» الذي يعنى أصبح شخصاً .

الهوامش :

- ١ - روجر آلن : « الرواية العربية » ، ترجمة حصة منيف ، م . ع . د . ن . بيروت ١٩٨٦ ، ص : ١٠٧ .
- ٢ - يحيى العيد : « الراوى : الموقع والشكل » م . أ . ع . بيروت ١٩٨٦ ، ص : ١١-١٠ .
- ٣ - المرجع نفسه ، ص : ١١ .
- ٤ - جانب لانتفيلت : محاولة في التصنيف السردية ، « وجهة النظر » - نظرية وتحليل . مكتبة جوزي كورن ، باريس ، ١٩٨١ ، ص : ٧٩-١٠٩ .
- ٥ - المرجع نفسه والمصفحات نفسها .
- ٦ - الراوى : الموقع والشكل ، ص : ١٢٠-١٢١ .
- ٧ - المرجع نفسه ، ص : ١٢١ .
- ٨ - المرجع نفسه ، ص : ١١٥ .
- ٩ - المرجع نفسه ، ص : ١١٧ .
- ١٠ - رينيه جيرارد : « كذب رومانسي وصدق روائي » ، برنارد غراسي ، باريس ، ١٩٩١ .
- ١١ - جيرالد برانس : مدخل الى دراسة المسرود له « شعرية ولم ١٨ ، ١٩٧٣ ، ص ١٩٦ .
- ١٢ - « الراوى : الموقع والشكل » ص ١٢١ .
- ١٣ - نقول موسوعة جروليس ، باريس ١٩٧٣ ، المجلد ٤ ، ص : ٤٠٤ (عن ديجون الطيبى) : « إنه كان يمشى حافي القدمين خلال جميع فصول السنة ، وكان ينام تحت أروقة أبواب الأسواق العمومية ، وكان يبحث عن البساطة في كل شيء . لقد طلب يوما من الإسكندر (Alexandre) أن ينحاز عن شمس ، وأكد بسيرة ومخروجه وجود الحركة لزيوتون الإيل (Z6- non d'Elée) الذي كان يؤمن بالقباب .
- ١٤ - المرجع نفسه ، ص : ٤٠٤ .

نصوص إبداعية :

- ١ - نجيب محفوظ « ميرامار » ، دار القلم بيروت ، ١٩٧٤ .
- ٢ - نجيب محفوظ « الكرنك » ، مكتبة مصر ، ١٩٧٤ .
- ٣ - نجيب محفوظ « قلب الليل » ، مكتبة مصر ، ١٩٧٥ .
- ٤ - نجيب محفوظ « حب تحت المطر » ، مكتبة مصر ، ١٩٧٣ .
- ٥ - نجيب محفوظ « السمان والحريف » ، مكتبة مصر ، ١٩٦٣ .
- ٦ - جبرا إبراهيم جبرا « السفينة » ، دار الأدب - بيروت ، الطبعة : ٢ - ١٩٧٩ (ط : ١ - ١٩٦٩) .

المراجع العربية :

- ١ - يحيى العيد : الراوى : الموقع والشكل ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ١٩٨٦ .
- ٢ - روجر آلن : « الرواية العربية » ، ترجمة حصة منيف ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ،

المراجع الأجنبية :

- ١ - Jaap Lintvelt: "Essai de typologie narrative," Le point de vue: Théorie et Analyse'. Librairie José Corti, Paris, 1981.
- ٢ - René Girard: "Mensonge romantique et vérité romanesque". Bernard Grasset, Paris, 1961.
- ٣ - Geraled Prince: "Introductn à l'étude du narrataire" Poétique, 14 1973, p. 196.
- ٤ - Encyclopédie Grollier, Pariso 1973, p. 404 (Diogène).



صراع الخطابات حول القص والإيدولوجيا في رواية « الزلزال » للطاهر وطار

عمار بلحسن

أبدأ بسؤال رولان بارت أمام النص : « من أين تبدأ ؟ » .
من أين تبدأ في رواية بطل مضاد ، يواجه فيها الكاتب - السارد الشخصية الرئيسة ويواجهها في مجال معاد ، يسره
وصلى ، متواطىء وجدالى ، لحكاية بطل يعيش عبر زمن القص «للمائة» مضيقاً ، شخصية ورقية تقنع وآثار الواقع ،
ولكنها لا تحل سوى إلى عالمها ، يرسم رمزيها الاجتماعية ، وتطبعها الواقعية ، ومرجعها الإيديولوجية ؟

إله نص ، أو مناجاة وصلية وسواسية للشخصية مضادة ، تعيش مسار تدهورها الرمزي ، من المحسوبة إلى المحوس
والسواس فاللهاية التراجيدية : الجنون ، حيث تصطدم رطبها بسير التاريخ المحكى ، أو بالأحرى «التاريخ» السارد
وربته ، نزاع فط مع مدينة ومجتمع ، يظهر عبر شفراته إلى نزاع طبى ، إلى مصالح دوى ، مجهوم لو كاتلى واللوى
الممكن ، أو دولة للعالم مجهوم جردلتمان .

إبدا رواية بطل يصارع «الزلزال» بما هو تغير مسيولوجى كلى ، ويحدد تراجيديا ملحمة ، تعارض الفرد بالتاريخ ،
والرغبة الفردية بحركة المجتمع ، حيث وضعه كاتب مهيمن لسياً على السرد ، في الفضاء مطلق ومعلوم ولهاى ، وكأنه
يشغل قوى رعدة شطرنج ، أو آثار تجربة إيديولوجية في معاناة جمعية لا حدود لظلالها أو مساسها ، يتحدر أو - لظلال -
يتطور نحو الأسفل ، وفق حركة تأزيمية جنونية حدود مساره ومصيره البئس ، تتمثل في تحلل فئة أو طبقة برمتها
وانمزاجها .

كأن «الزلزال» معاناة نصية ، أو أحيولة ، أو فسخ ينصبه السارد لكشف عبد المجيد بو الأرواح ، الذى يسقط في اللعبة
السردية ويحرق نفسه ، ووجهه وطبقته ، وينزل نحو اعترافات تحمل مواقف المناقضة للمجتمع والشعب ، بمساعدة
سارد متأمر ، يملك إرادة إيديولوجية صارمة لتفكيك خطابه الماضى - السلفى ومشابخته ، ومحاكاته بسخرية لأذعة ، من
أجل توجيه الدلالة نحو انتصار خطاب الكاتب السارد ، في نهاية تُذكر بتقاليد التناؤل التاريخى لأدب والواقعية
الاشتراكية ، في مجتمع جزائرى انتقالى ومتحول ، يعيش ويتلقى إيديولوجية تغير ملتبسة ، تتراوح بين الحماسة الوطنية
والاشتراكية خلال السبعينيات .

إن مدخلاً كهذا يبدو استباقاً لعرض مقولات التحليل ، وبسطاً لقبليات عن دلالة النص الروائى ، لا تعنى من شرح
إجراءات المقاربة ، وكيفية البرهنة ، أعمى فرضيات القراءة الأولى ، والمعالجة الأولية لفضاء النص ، وجسد الكتابة ،
وإحالات الخن ، ومؤشرات السياق . وبما أن كل مقاربة هي اختيار منظور للقراءة ، وكل اختيار هو إقرار بتعددية
المنهج ، واعتراف بإمكانيات النص ، ولا نهائية الدلالة ، فسأحاول - اعتماداً على جدول قراءة سيبو نقدية - تفكيك
مكونات القص في رواية جزائرية مكتوبة بالعربية ، ومترجمة إلى الفرنسية وغيرها من اللغات ، هي «الزلزال» للطاهر
وطار^(١) .

١ - الزلزال : عناصر مقارنة سسيونقدية .

نفتح سسيولوجية النص أو السسيونقدية برنامجاً نظرياً ومنهجياً لمقاربة الرواية ، يرتكز على فرضية تقول إن النصوص الأدبية المتخيلة تتمثل وتمتص وتستوعب ، وتحول المجتمع والإيديولوجيات ، بوصفها نصوصاً وخطابات هي كذلك ، وتعرض العالم والكون الاجتماعي بوصفه مجموعة أحداث ولغات جماعية ، تلعب داخل النص الأدبي دوراً مهماً وإنشائياً . هكذا تقوم القراءة السسيونقدية بوصف الآليات النصية والسردية وتعيينها في علاقاتها مع المجتمع بوصفها مجالاً تتجاوز في داخله لغات وخطابات متعددة ، ويظهر أمام الكاتب بما هو لفضاء نصوي وخطابي . ذلك بأن الكتابة هي جدل النصوص وحوارها ، هي تشكل المتناسقات ، وتبين المجتمع والإيديولوجيا بما هي كيانات نصية ولغوية وخطابية^(١) .

تنولد عن هذه الأطروحة النظرية المركزية ، في سسيولوجية النص ، نظرات أو أطروحات فرعية ، تضيء الممارسة الكتابية والنصية :

(١) تستجيب النصوص المتخيلة الأدبية للمجتمع والتاريخ على صعيد اللغة والخطاب : بنية الجملة والتركيب والنحو والأسلوب ، تحيل جميعاً إلى اختيارات وفهرسات وتصنيفات دالة ، تشير هي كذلك إلى مراجع إيديولوجية وصور رؤى بوية ، تعود لمجموعات اجتماعية معينة . إن الصراع على كلمة أو جملة أو تركيب أو صياغة أو بنية أسلوبية - خطابية ، يوحى بنزاع خطابي ، وصراع اجتماعي أو وطني أو قومي . وثمة مآلان يوضحان ذلك : فكلمة أو لفظة مثل «اللاجئون/ الشعب» في حقل إيديولوجيا النزاع العربي - الإسرائيلي تحيل إلى مصالح مجموعات وطنية وقومية وصراحيها التاريخي ، وتشير إلى تعارض واقعي وسياسي بين الشعب الفلسطيني وإسرائيل ، من حيث إيمانهم بنظريات على مسلمات ومصنفات خطابية ، إضافة إلى كونها مجموعات بشرية وطنية ، والتعارض المائل في «الضمير العمودي/ الضمير الخفي» لا يمكن فهمه أيضاً ، بخلاف النظر عن قوله نزاراً أسلوبياً ولغزياً ، إلا بتجديده في حقل تعارض ثقافي وإيديولوجي وسسيولوجي أوسع هو السلفية/ الحداثة ، أو المجتمع القديم/ المجتمع المعاصر ، بكل مشتقاتها وثقراستها . ويلعب التركيب والصياغة والأسلوب والدلالة أدواراً اجتماعية ، وتقوم بوظائف إيديولوجية ورمزية في منظومات الدلالة ، وتحيل إلى خطابات ولغات جماعية ، تشير إلى مجموعات بشرية واجتماعية متجادلة ومتصارعة .

(ب) يولد النص الأدبي في سياق وضعية سسيولغوية ، هي لحمة المجتمع ، التي يتفاعل معها الكاتب بوصفها أفقاً أو منظومة لغات جماعية ، إيديولوجية وأدبية ، وهو يكتب نصه ، فيستوعبها ويتمثلها ويعيد إنتاجها ، أو يحولها بصيغ متنوعة ومجازية ، كالمحاكاة الساخرة ، أو التصوير التهكمي ، أو التبنّي النقدي ، أو المشاهدة التذكيرية ، أو النقد ، أو التكتيف ، أو إعادة إنتاج نماذجها الشخصية . ويمكن تعريف اللغات الجماعية أو «السسيولكنات» ، بأنها مدونة معجمية - لغوية مرّمة ومشقّرة ، تخضع في بنيتها لاتفاقات الصواب والملاءمة الجماعية . إن مفردة ، مثل كلمة «صراع» في بيان ماركسي مثلاً ، لها معنى ودلالة ، لأنها تحيل إلى مدونة معجمية وخطابية ملائمة ، مرتكزة على ثنائيات وتعارضات ضمنية جوهرية ، مثل «الوعي الجمعي/

الوعي الطبقي ، الصراع الطبقي/ التوازن الاجتماعي ، الطبقة السائدة/ الطبقة الخاضعة . ويدهى أن تعارضات دلالية كهذه ، ليست صائبة أو ملائمة لبيان أو منطق سلفي أو ليبرالي ، لأنها يعودان إلى مدونتين متخالفتين ، إن لم تكونا متعارضتين .

(ج) تبعاً لهذا ترتبط البنية السردية بالبنية الاجتماعية ، هي أرضية الدلالة ، دلالة القصة ، بنية النص السردية هي كون مستقل ومؤلف في تضاده أو تناقضه الديناميكي ، يعيد إنتاج الواقع ، وربما يتماهى معه ظاهرياً أو ضمنيّاً ، ولكنه يشير من خلال السارد إلى هيئة توجيه وتنظيم وتنسيق للنقص ، تفصل مصالح معينة ، وتقوم بوظيفة مهمة وبنائية في تصنيف الخطابات وفهرستها وإدراجها في النص ، وترتيب اللغات الجماعية ، وتوليف السسيولكنات ، وتوجيه عمليات تمثيلها وامتصاصها واستيعابها ، وتوزيع أقطابها الفاعلين . كل خطاب حول الواقع هو خطاب ممكن ، ضمن خطابات متعددة وكثيرة ، تحيل إلى مجموعات ولفات تعيش حوارها - جدلها وصراعها على الصعيد اللغوي والكلامي والتخاطبي بوصفه صراع خطابات ، خصوصاً داخل النصوص .

وإذا كانت أطروحات علم القصة الشكلية تعد القصة موضوعها بوصفه خطاباً تندرج في داخله خطابات أخرى وتندمج ، وتقوم بتحليل بنائي للسرد ، يهدف إلى فكك نظامه وعرض لقياته ، دون أن تتساءل عن الآثار الإيديولوجية التي تنتج عن تلك الكيفيات القصصية ، فإن القراءة السسيونقدية تطمح إلى حوصلة نقدية ، تنطلق من حقيقة أن علاقة النص بالمجتمع موصولة بخطابات ولغات جماعية ، متجاوزة ومتجادلة ، يمكن أن تصبح رهانات صراعات إيديولوجية واجتماعية وسياسية .

(د) تحدد الفاعلة الدلالية المسار السردى للنص ، لاختيار تعارضات دالة ، ولضادات موحية ، وأقطاب مرمرية ، يعين طريقة توزيع الأدوار الفاعلة في القصة . ذلك بأن الاختيارات الدلالية التي يقوم بها فاعل البيان ، شقّجه لتنظيم الحركة الروائية والفعل الشخصوي والفعل في النص ، وبني النموذج الشخصوي ، أي العلاقات بين الفاعلين والشخصيات وأطراف الفعل ، وفعلت العمليات التي يقومون بها . ويمكن لفيل النص الروائي والمختل - كما هو الشأن في النصوص الأخرى - عن طريق نموذج فعل شخصوي ، يوضح مسار التمثيل .

إن كل خطاب يفترض فاعلاً للبيان ، مستولاً عن المنطوق ، ينجز بياناً سردياً أو قصصاً ، هو مجموع خطابات متداخلة ومتناصة ومتراكبة ، ومستويات خطابية هرمية ، تابعة هيبة سرد رئيسية . إن التصنيف الدلالي يشكل أساس النموذج الشخصي أو نموذج الفعل ، ومن ثم فهو يحدد المسار السردى للخطاب الأدبي والروائي .

(هـ) في عملية تشابك الخطابات داخل النص الروائي هناك مسارات تناصية تتجلى في عمليات امتصاص النص المختل للغات الجماعية والخطابات الشفوية والمكتوبة ، المتخيلة أو النظرية ، السياسية أو الفلسفية أو الدينية . ذلك بأن الكاتب يقرأ المجتمع والتاريخ والإيديولوجيات بما هي نصوص ومدونات ومتون ، ويندرج في داخلها وهو يكتبها ، ويجري اختيارات دالة في داخلها ، تحدد خصوصية بنية نصه .

الدولة للشعب^(٤). وقد برز تعارض : «السلطة - الشعب / الملاك العقاريون - الإقطاع»، بوصفه تعارضاً سائداً نسبياً ، شكّل محتوى مادياً للتعارض الإيديولوجي : «الخطاب التقدمي التحديثي / الخطاب الرجعي السلفي والديني». وهكذا تكون خطاب مديني حول الريف والفلاحين من أجل خلق مجتمع ريفي ثوري ، يحاصرهم البورجوازية والتكنوقراطية ، بمساعدة المثقفين المتزمنين بالنضال ضد تبرجز المدينة ، وبالتفتح على «البعد الواقعي والعمق الريفي». إن هذا النسيج الكرنفالي - بتعبير باختين - يتضمن كلية انتقالية ملتبسة لخطابات مفترقة ومتنوعة ، ويتجسد في شكل مدونة لشرائط الثورة الجزائرية الإيديولوجية ومراثيقها ، وللنزعة القانونية التضمّنة في خطاب السلطة ، ولبرامج الحركة العمالية ومثقفها^(٥).

من هنا ستمتص مؤلفات «وطار» الروائية والقصصية النموذج التشخيصي أو نموذج الفعل لهذا النص الإيديولوجي الكبير وتمثله وتعيد إنتاجه ، كأنها تحقق ثماهي الكتابة مع مشروع التحويل الاجتماعي وخطاب السلطة «الثورية» آنذاك^(٦).

(ب) ثقافياً ، ترائف النص الأدبي والروائي مع تشكيلة من الخطابات الثقافية : السينمائية والمسرحية والنقدية والصحافية والبحثية الإنسانية . وقد تمحورت هذه الخطابات حول الريف والمسألة الزراعية والفلاحية ، وعلاقة الريف بالمدينة ، ودور الفلاحين في أثناء الثورة المسلحة ضد الاستعمار الفرنسي ، وأهمية تغيير البنيات الطبقة في الريف ، وتحرير القوى الفلاحية الكادحة من العلاقات الإنتاجية الإقطاعية وقيم الاضطهاد العتيقة والفكر الخرافي - القروسي^(٧).

(ج) كتابياً وجماليّاً ، حققت الخطابات الإيديولوجية والسياسية ، لإيديولوجيا أدبية ، روائية وشعرية ، اعتمدت على أطروحة «الالتزام» ، بوصفها كتابة تملك وظائف تعبوية وتعبيرية وتحريرية للشعب ، حققت توافق النص - المكتوب بالعربية خصوصاً - مع خطاب إيديولوجي تفسيري وتقدمي ، مهيمن عموماً على قنوات المؤسسة الأدبية والثقافية ، فاعطيت مشروعية للكاتب ، بوصفه «لسان الجماهير» و«المُرشد والمُوحى» ، وطرحت دلالة العمل الأدبي في علاقاتها مع تقدم المجتمع وتحرر الجماهير ، ومهمة التحاق الأدب والمثقف بالريف كسلفه ، وربما بدت الكتابة هنا متصالحة مع السلطة وما هو سياسي ، حين أولت المضمون أهمية كبيرة إلى درجة أنها همشت الكلام عن البنية والشكل الجمالي ، وعدته «لعبة حدائبة بورجوازية»^(٨).

(د) على مستوى تقنيات الكتابة الروائية ، سيبدأ الكتاب الجزائريون بكتابة نص روائي وقصص بالعربية ؛ نص جديد يجاوز النثر والسرود والتصوير السلفي ذا المسحة الدينية والإصلاحية المتوارثة عن تراث الحركة الإصلاحية الإسلامية وينقده ، ويتحقق بمبرمجين أدبيين هما الأدب الواقعي الجزائري المكتوب بالفرنسية ، خصوصاً واقعيات «ديب» و«ياسين» الثورية والشعرية ، والأدب الروائي العربي في صيغته الأكثر تطوراً : واقعية «نجيب محفوظ» ، وواقعية «غائب طعمة فرمان» و«حنا مين» الاشتراكية . ستفتح الكتابة النثرية والسردية ، ابتداء من «ريح الجنوب» لعبد الحميد بن هدوقة ، و«الآل» لوطار نفسه ، على واقع الجزائر ، وأبعاده التاريخية والحاضرة المتناقضة ، وصراعية الخطابات حول الثورة ، والمرأة ، والأرض ،

كيف ندخل في نص «الزّلال» إذن ؟ إن هذه المقاربة ترفض كل ادعاء علمي ، ولا تطمح إلى أن تكون وسيلة إيضاح لحظة قراءة قبلية ، فتقلب مجزرة ، يصبح فيها النص الروائي أشبه بعبد سرير ذلك الملك الإغريقي المستبد . إن النص مشهد للنظر النقدي والقراءة والكتابة ، يحمل بين ثناياه مؤشرات بلاغية ، تحريكية ودلالية ومردية وإيديولوجية ، توجه القارئ ، الذي يفك شفرات الكون الخيالي وهو يعرف الطابع المجازي الممكن لقراءته ، ويعترف باستحالة هيمنة منهجية وحيدة ، هي «إمبريالية علموية» بمعنى ما ، حتى لو ادعت هذه المنهجية لنفسها «العلمية» ، وارتبطت بمرجع تأويل وتفسير ، فإنها تبقى منظوراً من استراتيجية ، تحوى هي كذلك شفرة إيديولوجية . وتتجذر في موقع اجتماعي ، وتحيل إلى مدونة خطابية وفلسفية . هي إذن مبادرة لتحليل النص في علاقته مع المجتمع والإيديولوجيا بما هي خطابات في نص خصوصي ، كغيره ، هو «الزّلال» للطاهر وطار .

٢ - الزّلال : مؤشرات الوضعية السيولغوية .

يقترح «وطار» في المقدمة والإهداء ، من خلال مؤشرات شبه نصية ، موقعاً لخطابه ونصه ، مداخلة ثلاثية :

١ - في النزاع الإيديولوجي بين عقلية «القرون الوسطى» التعميمية التجريدية وعقلية القرن الحادي والعشرين العلمية ؛ بين السلفية والحداثة ؛ بين الإقطاع والاشتراكية .

٢ - في النزاع والصراع الاجتماعي بين الملاك العقاريين والإقطاعيين من جهة ، والشعب الكادح من جهة أخرى ، من خلال ممارسة الصراع الطبقي في النص ، وعن طريق الرواية بما هي خطاب ملتزم - كتابة ومضموناً - بإيديولوجيا اشتراكية مُعلنة .

٣ - وفي النزاع الأدبي والجمالي في إطار منظومة الأدب الجزائري المعاصر ، بنص أو مؤلفات ، تقطع مع النثر الإصلاحي والسلفي ، والأسلوب الكلاسيكي الديني لأدب جمعية العلماء المسلمين وفكرهم ، رغم أغلب أدباء العربية في الجزائر . ذلك بأن هذا المرجع الأدبي السلفي ، لغة وتقنيات قصص وأساليب وإيديولوجيات ، متعارض مع «رواية» يفترض أن تعبر عن مجتمع ثوري ، متغير وجديد . إنه جزء من بنية مجتمعية متخلفة وقروسيّة ، تعارض إيديولوجيا التحديث الاشتراكي و«بناء المجتمع الديمقراطي المتقدم وتموّلها»^(٩).

ثمة مؤشرات ما قبل نصية ، إضافة إلى هذه البيانات شبه النصية ، تحيل إلى الوضعية السيولغوية والإيديولوجية التي ولد فيها نص «الزّلال» ، تمثل وضعية تمثل فيها عدة خطابات وتتصارع .

(أ) على صعيد الخطابات السياسية والإيديولوجية ، امتنازت السبعينيات ، زمن كتابه «الزّلال» ونشرها ، بصمود خطاب «تقدمي» وسيادته ، مرافق لتغيرات مجتمعية شاملة ، عرفت في لغة جهامية مُشْفرة ومرمّزة هي «مهام البناء الوطني والديموقراطي»^(١٠) ، حيث تمفصل خطاب عمالي - يساري مع خطاب السلطة ، وحين قوى الرّجعية والإمبريالية وخطابهما ، بوصفها معارضة ضمنية وإيديولوجية ، ذات محتوى سيولغوي ، يتمثل في الفئات الثلاث للبورجوازية الجزائرية : الملاك العقاريون ؛ أرباب العمل والتجار والصناعات والوسطاء والكامبرادوريون ؛ وقسم من التكنوقراطية التابعة للمركز الرأسمالي - الإمبريالي ، التي تمثل قطب المعارض في خطاب

- وظيفة تركيبية ، وتعميمية ، بإعطاء حصيلة عامة وتلخيصية للقصة والوقائع .
- وظيفة عاطفية ، بإظهار مشاعر السارد وأحاسيسه تجاه حكمة وقصه وأحداث قصته .
- وظيفة تنظيمية ، تهدف إلى ضمان الحكاية ، وإعطائها بفتناً ومصداقية^(١٢) .

تبعاً لهذا يصبح السؤال الجدير بالطرح من منظور علم السرد هو : من يتكلم في النص ؟ ذلك أن تحديد المسمى السردى ، أو مسلك السارد في رواية ما يحكيه ، أو كيفية عرض وقائع متخيلة ، يفرض معرفة الكيفيات التقنية المستعملة من قبل الكاتب لمرض لعبة سردية وتمثيلها ، لأن تلك الكيفيات تشير إلى اختيارات جمالية تاريخية مؤرخة ، واتفاقات ضمنية نسبياً ، تؤسس نمط إنتاج واستهلاك ، سرديين ، في مجتمع معطى^(١٣) . ويدعى أن الذى يتكلم في النص ليس هو الذى يوجد في النص ، والذى يكتب في النص ليس هو الذى يوجد في النص ، كما يقول بارت^(١٤) .

من باب بلاغة الافتتاح ، يقدم إلينا الكاتب - السارد ، ابتداء من الفصل الأول «باب القنطرة» ، المثلثين والمجال والشيخ عبد المجيد بو الأرواح وقسنطينة بوصفهم فاعلين قوى مرجعية واقعية ، وبصمات إيديولوجية بارزة ورمزية ، داخل حبكة «أوديسوسية» تشكل عناصر البرنامج السردى :

يصل الشيخ بو الأرواح ، المالك العقارى المتفئ ، ومدير إحدى المدارس الثانوية ، إلى قسنطينة ، مسقط رأسه وعائلته ، بعد غياب دام ست عشرة سنة ، في يوم جمعة حار ، لتنفيذ مشروع - حيلة مضادة للدولة التى قررت تطبيق «الثورة الزراعية» ، وتأميم الملكية العقارية والملوك المتغيين .

يقول بو الأرواح ، كاشفاً سبب الرحلة وبرنامج الرواية :

- «جئت أسبقهم ؟

- من ؟ - الدولة ؟ - . . اسمع ! سيطرون على أرزاق الناس . . هناك مشروع خطير ، يبيأ فى الخفاء . . نعم سيطرون الأرض من أصحابها . . يؤمونها . . أقسم فى الورق الأرض على الوراثة ، حتى إذا ما جاءوا لانتزاعها لم يجدوا بين يدي والشئ الكثير» . (الرواية ، ص ٣٠ - ٣١) .

ولكن هذه الرغبة تصادفها صعوبات ، ويستمر الشيخ فى كشف الفعل :

- إذن جئت تقسم أراضيكم على أبنائك . المسألة سهلة على ما يبدو .

- على ورثى . ليس لى أبناء مع الأسف . المسألة ليست بالسهولة التى تظن . . هل أولاً أن أخطر على أقارب ، فلم أر أحداً منهم منذ الحرب ؟ وهل ثانياً أن أقنعهم بضرورة مساعدتى على تنفيذ المشروع ؟ وهل ثالثاً ، وهذا هام جداً ، أن أنفذ المشروع فى أسرع وقت ممكن ؟ فحسب الأخبار المتسربة ، إن

والمشروع الاجتماعى المستقبل ، وستدمج الكتابة القصصية مفردات ولغات جماعية جديدة ، مستخدمة كل المستوى المدينى ومعيشة ، كما ستحاول النصوص الإيديولوجية والأفكار والصور التى ينتجها السياسى والإيديولوجى . وستنشئ هذه الكتابات للنص واجبات الإسهام فى الترجمة والنقد ، وتشوير العقليات والأذواق ، وستنقل العربية بما هى لغة من حقل المتعاليات المقدس ، إلى ميدان المعيش وصراعاته ، وإلى المجال الدنيوى ، لتؤسس مقروئية جديدة ، لنص جديد ، فى بنية الثقافة والأدب العربى فى الجزائر . هكذا استحوذ بنية النص ، سواء على صعيد الوصف أو الحوار أو الشخصيات والأنماط أو اليميمات والمضامين المصورة .

إجمالاً سيحتفل كتاب العربية ، وعلى رأسهم ووطاره بالواقعية مبهجاً للكتابة ، وإيديولوجياً أدبية وفنية . يقول الطاهر وطار :

«مفهوم الواقعية فى نظرى هو ذلك المفهوم المتعارف عليه (. .) باسم الواقعية الاشتراكية . . وهذا التعريف يعنى شعبية وطبقية وحزبية الأدب (. .) ويمكن تتبع الكتابة عبر تغيير التفاصيل ، مثل إيجابية البطل ، ففى إمكانى ، من طريق البطل السلى - كما فى روايتى الزلزال - وتصرفاته ، أن أعكس حالات وتناقضات ، يراها البعض غروجاً عن أدب الواقعية الاشتراكية»^(١٥) .

وفى رحم هذه التوضيحية السيسولوجية والخطابية سيتج الكاتب نصه ، فى شكل سرد مضاد لمصير شخصية تجسد كل مستوى الخطاب الإيديولوجى التقدمى السائد فى السبعينيات قطباً ونمطاً اجتماعياً مضاداً للمشروع الذى تدعو إليه الدولة ، وبمجموع الحركة السياسية والثقافية التى يعلن ووطاره عضوته فيها ، وانتماءه إليها فى جل مداخلاته وكتابات ، بكثير من الوضوح والجرأة .

٣ - الزلزال : حول البنية السردية .

يظهر النص - بغض النظر عن كونه عالمياً واقعياً ، وعالم كتابه وقراءة ، يفترض مؤلفاً - كاتباً وقارئاً - يظهر بما هو كون متخيل ، وعالم بيان سردي ، يفرض وجود سارد ومسرد له ، وممثلين وفاعلين وخطاب^(١٦) ، وي طرح هذا إشكالية السارد بوصفه الهيئة الموجهة للقارئ ، التى تقوم بوظيفتين إجباريتين هما :

- السرد والعرض والتشيل .
- تفسير خطاب الفاعلين والممثلين والمُشخصين ومراقبته وإدراجه .

ويقوم السارد - بالإضافة إلى وظائف اختيارية ، كالحفاظ على عملية الاتصال بينه وبين القارئ ، وتحقيق التأثير فيه ، وتنظيم الحكى ، بربط الوقائع وتسهيل المقروئية له ، إسماع «القصة أو الحكاية» - يقوم بخمس وظائف ، يميزها الباحث التشيكى «جوزاب لينتفلت» كالتالى :

- وظيفة شرح بعض أحداث القصة .
- وظيفة تقويم ، بإعطاء بعض الأحكام الفكرية الفلسفية والأخلاقية حول الأحداث والشخصيات .

(٥٤) ، أو كالدولة وخطابها (ص ١٢ و ٧٤ و ١٣٢ . الخ) .
وجه ابن خلدون وفكره (ص ٢٣ و ٧٧ و ١٤٥ .) ، إما في خلال
الحوار أو الاستعادة أو السماع . وتحقق وحدة الرواية أساساً في
كونها مناجاة مهووسة ، استظهاراً دائماً وتكرارياً وصفيًا لهوس
الشخصية ، قبالة مدينة تتملج مجتمعاً متغيراً ومشوشاً ، انقلب سافله
هاليه وعاليه سافله ، أخلاقياً واجتماعياً وسياسياً وإيدولوجياً* .

ويفوض الكاتب للسارد صلاحيات عدة ، انطلاقاً من استراتيجية
وصف وتشيل مضاد لشخصية الشيخ المثلثة للإقطاع ، يتحدد مصيره
الشراحيدي ؛ فمن خلال بلاغة الوصف في الخطاب القصصي
الواقعي يوضع الكاتب السارد شخصيته في إطار مقلق وملعون ،
وينشئ كونه التخيل ، ويصفها بطريقة متناوبة في حركتها أو
ثباتها ؛ فعملسها أو تأملها ، داخل المجال المعاصر ، تنفيذاً
لمشروعها في البحث عن الأقارب ، المشروع الإشكالي الذي يتفتت
تحت تأثير دينامية التغير المجتمعي والإيدولوجي الشامل . ويظهر
السارد شاهد عيان ، رائيًا ومشاهدًا من الطراز الأول ، وكأنه
صحن علق كبير ، ذو حضور مهيمن ، كظل مقلق ، ملاحظ
وسامع ومنصت لنبضات المكان وإنجاعات واقعه وتاريخه ومستقبله ،
متبهِ إلى كل التحركات والتطورات والتشكلات في وهي الشيخ
وفعله ، ملتقط لخطابات الناس والشخصيات الثانوية ، لإدراجها في
سياق دلالي معارض لمشروع بو الأرواح ومشروعيتها من حيث هو غط
اجتماعي وطبقية . وفي هذا يشبه السارد خرجاً سينمائياً أو عين كاميرا
تسجل نظرات بانورامية ، أو لقطات «أمريكية» متحركة أو ثابتة ، أو
لقطات مركزة عن قرب «زومات» ، تحيل كلها إلى دلالة أساسية هي
«زلزال» بو الأرواح المناسب أو الملائم لزلزال النظام الاجتماعي
السائد وقيمه .

ولا ريب أن منهجية كتابة «الزلزال» أو برنامج كتابتها الذي
اعتمده وطار وطبقه يتكئ على مبادئ عمل هي والتحقيق الميداني ،
حيث قام الكاتب بدور «بو الأرواح» في داخل المجال القسطنطيني .
قبل أن يكتب نصه التخيل ، وقام بـ «تجارب» تتمثل في التجول في
المدينة وأحيائها وشوارعها وحاراتها ومساكنها وأزقتها وساحاتها
وجسورها . الخ .

إن استراتيجية التجول بهدف وصف المجال الخارجي المتحرك
تكتسح النص ؛ ليس هناك كشف أو وصف للمجال البيئي أو المنزلي
القسطنطيني . يقول «طار» معلقاً حول هذه الملاحظة التجولة :

« . . . وقد نتهيت إلى أنفي في «الزلزال» ظلمت ،
شأنى شأن الربقى المسوق ، أطوف في الأزقة
والأمج ، وحتى إذا ما أردت الاستراحة في مكان
فلن يكون غير المقهى أو الساحة العمومية . نعم ،
لم أدخل داراً واحدة في قسطنطينة الكبيرة والعريضة
والطويلة ، مع أنني طفت بها كلها . إن سبب ذلك
واضح ؛ فإنا لا يمكن لي أن أقتحم عالمًا مطلقاً دون
بحكم أنني لست منه . » (١٥) .

يمكن القول إذن إن كتابة الزلزال إملاء أو استظهار لنص مُشاهد ،
أو تدوين أو نسج لسيناريو كونه تخيل ومنذج ، وفق استراتيجية

المسألة عاجلة ، وسيعلمن عنها عما قريب . . المسألة
أعقد ، إنها مرتبطة بكمية الأرض . عندى ما يزيد
عن ثلاثة آلاف هكتاره . (ز/ص ٣٢) .

تبدو الرحلة إلى قسطنطينة مرتبطة - سببياً - بهذا المشروع ، وكأنه
الندسية الرئيسة التي تشكل عالم الحركة السردية والروائية ، أو
تؤسس مسار الوقائع والأحداث والفعل ، الذي يحكمه منطق سببي
وكرونولوجي ، يمكن تصميمه في هذه الرسمة البيانية :

خبر التأميم والثورة الزراعية ← الرحلة ← بو الأرواح في قسطنطينة
← البحث عن الأقارب ← البرنامج السردى للنص .

ولكن البرنامج السردى الخطي ، الكرونولوجي ، يجري في سياق
مديني أو لنقل في مجال يبدو منذ الوهلة الأولى للقاص مقلقاً ومشوشاً
وملعوناً ومضاداً ، بل كأنه يعيش في يوم حشره وقيامه ، فضاء
مزعجاً ، متشظياً ومتعلباً ، وسرايباً ، يتخذ سيميائية ملتبسة
ومتناثرة ، نتيجة الوصف أو المنولوج الوصفي . إن مجال الوقائع
سيتحول إلى فاعل أساسي مضاد ، برغم رمزيته ومرجميته ، يبقى
بجلاً نصياً ذا وظائف مهمة ، تلعب دوراً في الحركة الروائية وفي إنجاز
مسار بو الأرواح ومشروعه ومصيرهما .

٣ - ١ - السارد : استراتيجية الوصف والتشيل المضاد .

ينص نص «الزلزال» عبر فصول الرواية السبع ، في مجال قسطنطينة
مدينة الجسور السبع ، كما لو كان مناهة لعبد المجيد بو الأرواح .
وهذه المناهة السباعية المشوشة ، تجعل من سيميائية رقم سبعة عنصراً
دالاً في إيقاع النص وتحمله إيحائية مرجعية هنية ، كأن الكاتب -
السارد يقيم تناظراً متناقضاً بين الأحداث السردية والشخصية
والمجال ، ويؤسس تمعد عناصر النص وتداخلها بأسلوب مُشاهد ،
يتشكل في لوحات وصفية لداخل البطل وخارجه ، ويؤدي إلى تفتت
موضوع «الزلزال» ، وانزياح دسيسة الرواية ، من عملية البحث
عن الأقارب لتوزيع الأرض عليهم على الورق ، هروباً من التأميم
وقانون «الثورة الزراعية» ، نحو مناجاة وسواسية ، لانهائية ، من
خلال المنولوج الشامل ، التمليلي ، التهكمي الساخر ، للشيخ
حول المدينة والسكان والسلطة والفضاء والمعيش القسطنطيني . وهذه
المناجاة المهووسة ، التي تتماز بدوران البطل المضاد حول نفسه ،
وتبهِه وحسه ، داخل شبكة أفكار ثابتة وصورة مركزية هوامية هي
«زلزال قسطنطينة» ، تجعل من حديثه حديثاً يتسم بالتكرار والاستمادة
والغرف والحواء ، الذي يتعمق بالانزلاق نحو الماضي ، المغلف
بعتين ثابت وتبني ، هروباً من واقع أو نسق همران وسيولوجي
معاد .

ليس هناك وحدة تيمية أو موضوعاتية للرواية ؛ فانفراط التيمات
وتشظيها في تأملات - تشير إلى تخيلة مجالية عمرانية وشيئية - يتوازي
أو يتوافق مع تشظي وحدة الشخصية والمشروع وتعمق وسواسها ،
وتصاعده نحو درجات الهوس ، فالقصص والجنون ، من خلال تراكم
تعارضات الشخصية الرئيسية وتعقدها وتنوعها ، مع عناصر القصص
الأخرى ، مثل المدينة ، والشخصيات الثانوية ، الواقعية أو
التخيلية ، كالمراة المستجدية (ص ١٦) ، أو البناء الدُّيوت (ص

الطبقية تحت تأثير الثورة المسلحة ؛ الاستقلال ؛ حادثة مزبلة «بولغرابس» ؛ روائع المكان ، كالدخان والمفونة ؛ تغير الأمكنة واحتلال ثلثات اجتماعية رفيعة شمية للفضاء القسطنطيني ؛ تشوش الحدود الاجتماعية والطبقية وبروز خطابات شعبية مضادة - كل هذه الوقائع المسروقة المحكية ، أو المحوثة ، أو المنولوجية ، تشدد تعارض «بوالارواح» مع المجال والواقع ، وتفتت مشروعه ، وتحدد برنامجه ، وتعمق هوسه . إن حركته في المدينة مسكونة بلعنة مهولة هي هوام «الزلازل» ومشتقاته ، كـ «القيامة» أو «يوم الحشر» .

٣ - لا يبدو أن دينامية الفعل تتطور ؛ فحركة الشيخ في مجال النص تتدهور تحت تأثير خطابات وحوارات مسموعة من تغير العلاقات والقيم والمعايير الاجتماعية السائدة ، ودخول مسلكيات وممارسات جديدة مقلقة ومعادية ، كالبيع والشراء الموضوعي ، والتسول ، والسرقعة ، والانحلال الخلقي . ويعمق الخلق السواسي ليصل إلى درجة الهوس مع وصف طوغرائي مصحوب بنكهة المكان ، من عفونة ودخان وحوضة . إلخ . ويبدأ الزلزال في اكتساح النص في عدة أبعاد أو اتجاهات : زلزال الأمكنة ، والانقلاب الهرمية الطبقة لاحتلال الفضاء المديني ؛ وزلزال وهي «بوالارواح» نتيجة العقم والانفصال عن الواقع والارتداد إلى ماضي مفيت استغلالي - استعماري كولونيالي ؛ وزلزال ميولوجي وقرآني ، يجد في الوصف القرآني ليوم القيامة أو الزلزال أو يوم الحشر مرجعه النصي ؛ وزلزال طوغرائي - صمائي ، يستعيد زلزلة قسطنطين التاريخية في سنة ١٩٤٨ ، وكومها مدينة مبنية فوق صخرة متأكلة ومنخورة ، ومعلقة فوق أخدود حل جسورها الشاهقة العالية . إن تغير مصائر الأقارب التي يوردها السارد أو «بوالارواح» أو «نيو» عبر الارتداد أو «الفلاش باك» . حكاية موت صمار ، الصهر ، شهيداً خلال الثورة المسلحة . (ص ٩٣ - ٩٥) ، وارتقاء الطاهر ابن العم إلى ضابط «يجل ويربط» نتيجة للثورة المسلحة (ص ١١٤) ، وتحول حمس ابن الحلال من شيخ زاوية زاهد ومرابط متصوف إلى مناضل صمالي ونقابى محرض ، نتيجة تصوفه الثوري ، وانتمائه لثراث الإسلام «التقدمي» ، ووقوف «أب فر الغفاري» عليه في المنام ، بعد معرفته بجموع حركة إضراب عمال البورجوازي «ماشاء» ومشكلاتها (ص ١١٨ - ١٢٢) ، إضافة إلى تغير أحوال نينو ويلباي ، مثل «الأوستوراطية» القديمة ، وانحدارهما إلى أسفل الطبقات الشمية - كل ذلك يؤدي بالبرنامج السردى بوالارواح إلى التفتت ، وتحول المجال بما هو نص ومدينة إلى مناهة ، كأن الشيخ فأز ضائع وثائه في واقع متاهي مشوش ومتناثر .

٤ - ليس هناك قوة توازن ، بل قوة لاتوازن ، أو تدهور للإمكانات السردية - على حد تعبير كلود برمود (٢٠) . هناك تصاعد متجدد لنقاط توتر الشيخ ، وصمود منطقي وضروري ومعقول هووس : تحول قريبيه الباقين ؛ الأول «الغرابيل» ، ابن العم ، إلى أستاذ ، نتيجة الكفاح المسلح ، ودخول السجن والتعلم ، ثم الالتحاق بالجامعة بعد الاستقلال ، وتغير مصير «الزقني البرادعي» من سكير إلى مصير ملتبس ؛ إلى إمام أو وزير . (ص ١٥٨ - ١٥٩ و ٢٠٨) . لا جدوى من البحث . لقد غيرت الثورة المسلحة جيلاً

سردية بهدف إلى تعرية بطل سليم مضاد وتفكيكه .

ويدهى أن سارداً من هذا النوع لا يمكن أية حبة لبطله ، اللهم إلا إذا كانت السخرية وكان التهكم يمثلان علاقات ودية ؛ فإعطاء الكلمة ميولوجياً وبولوجياً للشيخ الإقطاعي ، هو إدراجه ، أو استدراجه نحو الاعتراف وكشف تاريخه ومكنوناته وهواجسه ، كأن النص محاكمة سردية . هكذا يشهد النص انزلاقاً من وصف موضوعي لقسطنطين والشيخ بضمير الغائب إلى وصف متفهد ، بصري ونحوالي ومشهدي - على حد تعبير «تودوروف» في معرض حديثه عن علاقة السارد بالشخصية (١٦) ، حيث ينجز «بوالارواح» حركته وفعله مع رؤية وصفية مصاحبة له ، تغلفها أو تحكمها معارضة دلالية وإيديولوجية ، وعداوة ومقت ضمني وظاهري ، وبصير الوصف تقنية الرواية الأساسية (١٧) ، لكي يصبح سرداً بضمير الأنا ؛ تعبيراً متوتراً ومعروضاً ، تسوده وظيفة انفعالية عاطفية وسواسية وهوسية تكشف الشيخ وتحمل إلى حالته النفسية والعاطفية والإيديولوجية المضادة والسلبية . عند ذلك تصبح الجملة والفقرة الخطابية نسبياً من التعليق الذاتي ، ومن الانطباع الحسني الناتج عن صور العين وأصوات الأذن وروائح الشم ، التي قد تفلق الشخصية بشحنات معادية ومتصاعدة التأثير ، تؤكد دلالة الرواية : «قيامة» قسطنطين و «زلزالها» .

وهذا الوصف المتناوب ، سرداً أو ميولوجياً ، للمجال أو للشيخ الإقطاعي ، منظم ومحيل إلى نقطة تجلر ، تعود إليها كل نويات النص ومحفزاته - على حد تعبير «بارت» في حديثه عن تينون النص (١٨) . هذه النقطة هي دلالة الرواية الكلية : تراجعها الإقطاع في مجتمع متحول ومتغير ؛ فالسار المساسوي لبوالارواح يتابع وفق إيقاع تأزمي داخلي وخارجي ، واقعي وتاريخي ، نفسي وميولوجي ، ديفي وإيديولوجي في ديسية «جزء» تجري في مجال ملائم وملعون ؛ جزء بطل سليم لا يستحق سوى الانتحار أو الجنون . ذلك حكم التاريخ ، أو بالأحرى حكم تاريخ الرواية ، أي تاريخ الكاتب السارد بطبيعة الحال . إن لمذجة «بوالارواح» في نمط إقطاعي ، وتنميط المدينة في شكل مجتمع جزائري زراعي يمتد إلى العالم الثالث ، وكرونولوجية البرنامج السردى ، وتقنية الوصف المهيمنة ، كل ذلك يجعل من «الزلزال» رواية متدرجة في القصص الواقعي (١٩) ، ولو بتنويحات وتغييرات دالة ، ناتجة عن تعارض السارد مع «بوالارواح» ، موقعاً وبيئاً وخطاباً وانتهاء . ويمكن حوصلة التركيب السردى للرواية على أساس النموذج الخماسي للقصص الواقعي ، وإن كان الكاتب قد حور فيه قليلاً أو كثيراً :

١ - وضعية مستقرة أولية نسبياً ، ولكنها محدودة ، تظهر في وصول الشيخ إلى قسطنطين وبسط مشروعه المضاد للتأميم ، وهزيمه على البحث عن أقاربه لتقسيم الأرض على الورق ، ووضع قائمة لهم .

٢ - تبلور قوة مُحَوِّلة ، تتمثل في المدينة بما هي مجال ملمون ومقلق : تدهور الطبقات والفئات القديمة المستغلة وفضاءاتها (يلباي ومطعمه) ؛ حكاية المرأة التي ماتت وهي «خمس» في مزرعة إقطاعي ؛ هوس «الزلزال» ؛ حكايات استقلال وتعارض بوالارواح مع أقاربه ؛ تغير المصائر الفردية والجماعية وتحولها ؛ انقلاب الهرمية

بغضه . إنها أشبه بغول أو شيطان أو تنين أو أفعى أو حرباء . . بما هي وجوه واستعارات مخفية وقيمة . كذلك فإن الوعي الشمعي يلحق نعت «بوالأرواح» باسم من قتل أرواحاً ويبقى مديوناً بأعناقها . وربما يرمز الكاتب هنا إلى «تعدد رؤوس الإقطاع وأرواحه» ، بما ينطوى على تحذير وتنبية خطان لمن يهيم الأمر وللغاري .

- جسيماً ، يمسد الشيخ صورة الغنى الجشع ، ذى البطن المتنفخ ، والهيئة المضحكة (ز/ص ١٩) ، ويبدو كأنه منحدر من سلالة «دونكيشوطية» على مستوى اللباس وعلامات الهندام ، نظراً لطابع مفارقه التضادة : لباس أرستوقراطي / لباس واقع شمعي .

- نفسياً ، تظهر شخصية «بوالأرواح» بوصفه «أنا» موسوساً وعصابياً وسادياً ، وعقياً جنسياً ، وهامشياً ، ومفصلاً عن الواقع ، وخائراً ومتعباً ، يعيش تقيتاً زمنياً ، وتبعية مطلقة لفكرة هوائية هي الزلزال أو القيامة . ولا ريب أن تمرين قراءته الطريف في ضوء التحليل النفسي ، سيكون ذا إنتاجية دالة وغنية ، لاسيما على صعيد بنيته النفسية ، وسيميائية استجاباته ، ومقارنته ذلك مع حفل الدلالات والمفاهيم الفرويدية ومجمعها ، مثل :

الارتداد إلى الذات ؛ حالات القلق والوسواس ؛ التضاد الوجداني ؛ التثبيت ؛ توليد القلق والتمهيد العصبي ؛ الخور الاتكالي ؛ الدفاع ورفض مبدأ الواقع ؛ السادية ؛ حالة المعجز وعصاب الإخفاق ؛ عصاب الهوس ؛ الفصام الهذلي ؛ الواقع المتأخر . الخ (٢٢) .

- بموضع السارد الشيخ - بوصفه مالكاً عقارياً كبيراً ، متغنياً ومحتلاً ومعدداً بالريع العقاري ومساحة الأرض التي ارتبط تراكبها بالاحتمال - بموضع الربا والمصادرة والاستغلال بما هي علامات اجتماعية وطبقية . إنه سليل عائلة من القواد و «الباش أغوات» ، خائنة وحميلة للاستعمار (ز/ص ١٤٢) ، ومتحالفة مع البورجوازية الزراعية الكولونيالية ، والبورجوازية اليهودية التجارية الربوية (ز/ص ١٧٢) ، كما أن علاقاته مع الأرض تتشابه مع علاقاته التسلطية - الاستغلالية للمرأة ، ومع «ممارساته الجنسية» المريضة ، الإشكالية ، المتنسبة (٢٣) .

- فكراً وإيديولوجياً ، يعد الشيخ رجل دين ، متعلماً ومديراً لمدرسة ثانوية ؛ قروسطياً متاوراً ومتأسراً ، يربط قسماً أخلاقية ، كالشرف والنبل والوجود ، بقيم سلمية تجارية ، ويؤول الدين والنص القرآني ، انطلاقاً من رؤية طبقية ، على أساس تصنيفات وثنائيات دلالية ، تحقّق ثماني الواقع مع أحلامه ، وتجعل من الكلمات والمحطبات «التقدمية» ، معجماً يعارض المدونة القرآنية : التأميم = ضلال ؛ الثورة الزراعية = بدعة ؛ الحكومة = عصابة إحادية ؛ الشعب = غوغاء ورعاع ؛ البناء الاقتصادي والتصنيع والتعليم = كفر وإلحاد ؛ التغير الاجتماعي وانقلاب الهرمية الطبقية = زلزال وقيامة ؛ الدولة والسلطة = طغمة عميلة للروس !

إنه شخصية ماضوية ، معادية للحاضر والمستقبل ، ومضادة للوحدة الوطنية (ز/ص ٨٢) ، وثائفة ، وفأرية ؛ تكره كل ما هو إنساني وشمعي وطفولي ، وتعيش حياتها في داخل النص على نحو مقاومة سلبية مهووسة وهاجسية ، تديرها فكرة دالة وهوائية هي «الزلزال» .

ومجتمعةً كاملاً . لقد حدث الزلزال منذ أمد طويل ، وما يزال أثره قائماً . هكذا يتدهور الشيخ الإقطاعي كلياً ، بعد أن ولفته المادة السائلة واللون الداكن ، وراح يركض فوق «جسر الشياطين» وهو ينادي بأعلى صوته :

- يا سكان مدينة قسنطينة ! الزلزال الزلزال ! «يا آل بوالأرواح» ! الزلزال الزلزال ! . . ص ٢٠٩ .

• - ويشكل فصل «جسر الهواء» وضعية نهائية ، حيث تمفصل الهوس مع التيه ليتحول إلى فصام وجنون ، وحيث تشظى الوعي واختلاط الأمكنة والأزمنة بين ماضٍ عقيم وحاضر مقلق وملعون . ومن خلال المواجهة الرمزية بين الأطفال و «ابن باديس» والأقارب - بوصفهم شخصيات متخيلة - و «بوالأرواح» تتحقق أو تظهر نقطة سقوط نهائية : فقدان الإقطاع مشروعه ومشروعته ، وضياح الخطاب الإقطاعي والكلام المربص وحرفه البراق - على حد تعبير أغنية «ناس الغيوان» المتضمنة في آخر جملة من الرواية . (ص ٢٢٤) .

وعلى الرغم من أن هذا النموذج الحماسي للقصة الواقعية محكوم بسببية وكونولوجية واضحة ، فإنه يتمدد عن طريق تراكب حكايات ثانوية وارتدادات وصفية وتعليلها ، لا تخفى تسلسله وتتابعه ، بقدر ما تدمر دلالة تعارض «بوالأرواح» مع الواقع - المجال ، وخطاب السارد الكاتب ، وتبرير تدهوره عبر مسار تراجمي جزائي ، إن لم نقل عقابي . ويرتبط المابعد بالمقابل في وعي القاريء من خلال تغير علاقات المضمون ، وشفافية المنطق السببي (الوقائع ، سمات الشخصية ، سببية إيديولوجية رمزية . .) . لذا تبدو مقروئية «الزلزال» بما هي رواية ملالمة لقاريء مدهور للمشاركة في تغير المجتمع ، وواع بمجريات الصراع ورهائاته ، أو - على الأقل - مهيا لفهمه والمشاركة فيه ، لكونه ينظر إلى الكاتب بما هو «مرشد» و «ملتزم» و «فاحل إيديولوجي» (٢١) .

وهذا البرنامج السردى يصبح قابلاً للشرح والمقولة بارتباطه بسيميائية شخصية «بوالأرواح» ، ودلالة مساره التراجمي السلي .

٣ - ٢ - «بوالأرواح» : النمط - الطبقة المضادة .

تكشف شخصية الشيخ هويتها بوصفها خطأ أو مغزياً - هو عنصر مؤسس للقصة الواقعية - وهي تقوم بتمثيل دورها الفعل ، والرمزي المرجعي ، في أمانة ووفقاً لمخطط ، وكأنها يبدق فوق رقعة شطرنج سردية ، في يد لاعب هو السارد ، تتحرك ضمن لعبة أو نقلات ناتجة عن اختيارات إيديولوجية وتصنيفات دلالية مثل : اشتراكية / إقطاع - رأسمالية ؛ مستقل / مستغل ؛ تقدمي / رجعي ؛ حدائي / سلفي ؛ مادي / مثالي ؛ تنويري - إسلامي / ظلامي - سرايطي خراف . الخ . وتملك شخصية «بوالأرواح» «نكهة الواقع وأثره» - بمفهوم «بارت» - ولكنها تظهر كائناتاً نصياً ، وتتحقق ممقوليته ومصداقيته بالارتباط مع سيميائيتها وفعلها ووظيفتها ورمزيتها داخل عالم القصة . ويمكن تشكيل «بطاقة هوية» الشيخ من «قطع خبار» شاراته الموزعة في ثنايا وصف السارد ، أوفى المنولوج ، أو سياق الفعل ، من طرف هيئة السرد المضادة ، المدبرة للعبة :

- من حيث الاسم والكنية ، تمحيل «بوالأرواح» إلى مدونة ميولوجية إسلامية وشعبية ، وتنتج دلالة «سلبية الشخصية» وكيف أنها

إن عمليات تأشير شخصية «بوالأرواح» على اختلافها محكومة بشفرة ثقافية ، تحمل بصمات إيديولوجية من طرف كاتب - سارد ، وضع على عاتقه مهمة هي تصفية الإقطاع من النص الروائي والأدب والإيديولوجي لتكون عملية متوازنة مع تصفيته مادياً واقتصادياً من قبل الدولة ، وسيظهر هذا في وظيفته بما هو قطب فاعل في النموذج التشخيصي للرواية ، تجري «حركته» في مجال دال ويلعب دور الفاعل الأساسي .

٣ - ٣ - قسنطينة : المجال الملغون القياسي الزلزالي .

لماذا اختار الكاتب قسنطينة مجالاً للأحداث والسديسة والشخصية ؟ كيف عرض المكان في النص ، في ارتباطه مع المكان المرجع ؟ قسنطينة الجغرافيا ، وقسنطينة الرواية ؟ يتزاوج المكان المرجعي مع المكان التخيلي نتيجة إجراءات كتابة الزلزال في صورة سيناريو أو سرد وصفي بمشهد للمدينة ، بعد الاستقلال ، وخطة حكائية رمزية هي دراما الإقطاع في مجتمع متحول و«ثوري» ، تحلق قسنطينة وظائف كثيرة :

- وظيفة معلمية ، علمية ورمزية . إنها كون زراعي متخلف ، عالم ثالث . جزائر فلاحة ريفية متحولة نتيجة للتسدين والتصنيع وانقلاب الهرمية الاجتماعية والطبقية التي أحدثتها الثورة المسلحة والاستقلال . مدينة هي رمز للهوية الدينية - الثقافية ، ومركز انطلاق الفكر السلفي الإصلاحي ، وتجلد الأنا القديمة ، في إمكانات قسنطينة ، بما هي موضع رمزي تشير إلى تشقق المعالم القديمة اجتماعياً ، وتحول القيم والعلاقات الاجتماعية والإيديولوجية ، الذي يظهر في تلك فئات اجتماعية جديدة للفئات والأمكنة ، التي هي مفار قديمة كانت تخضع للهيمنة الأرستوقراطية الزراعية ، وللباشاوات والقواد والتجار الكبار ، والعلماء والمتقنين والتجار اليهود . لقد زلزلت قسنطينة اجتماعياً وطبقياً نتيجة للثورة المسلحة ، وإصلاحات السلطة المعادية للإقطاع والاستقلال . (ز/ص ٢٩) .

- ثلاثم قسنطينة - من حيث هي طوبوغرافيا وعمران معقد ومترابك ومجسر - دلالة البرنامج السردى ومسار حركة الشخصية وفعلها ؛ فالمدينة مبنية فوق صخرة متأكلة ، في أهل أحياد شاهقة ، وهي متشعبة ومتعالية الشوارع والساحات والدروب ، ومترابكة ومتداخلة من حيث هي نسيج عمالي . إنها مدينة معلقة ، فوق جسور سبعة معلقة . إنها مجال مناهي مثالي للعلم والتنه والضياع والتوزع ، واختلاط الأمكنة والأزمنة . هكذا تلعب قسنطينة ، بوصفها إطاراً للأحداث ، وظائف مناهية ومعارضة ، عبر الساحة ، المفهى ، الشارع ، الجسر . . العمارات والبيوتات ، بما هي «ديكور» خارجي لتدهور الشيخ وتدحرجه في منحدر مسار تازمي يحقق تراجيداً الإقطاع في مجتمع ومدينة متغيرة متحولة ومتصارعة .

إن قسنطينة بما هي مجال ، هي مناهة «بوالأرواح» وضياحه وسبب إخفاق مشروعه . هي موضع ومقر لتزاوجات اجتماعية ، وصراعات طبقية داخلية ، بعد أن كانت مكان النزاع الكولونيالي بين المستعمر والمستعمر قديماً^(٢٤) . هناك تناظرات بين زلزال قسنطينة «الثوري» وزلزال بوالأرواح بوصفه مثلاً لعلبة إقطاعية ، وتوازيات متعاكسة بين «تقدم» المدينة ونكوص «بوالأرواح» ورجعيته وماضويته ؛ تلك

التوازيات التي تنتج دلالة مركزية هي الزلزال والقيامة . وتنمى «الزلزال» من خلال تعارض «بو الأرواح» وقسنطينة عناصر صراع إيديولوجي واجتماعي مرجعي ، يعبر عن صراع الفاعلين : السارد والشخصية والمجال ، ويفضى إلى الهوس والجنون . وتستعيد كذلك تيمة المدينة العاهرة ، الملغونة ، بما هي نمط أبن ، علامة على قول روائي معارض . إنها رواية مسار لعنة في مدينة مغلقة على رموزها الدينية السلفية الزراعية والمعارية ، محكوم عليها بمنفى رمزي عنيف ، ومرغوب فيها ولكنها متباعدة ومتغيرة ومناهية وموضع لتشقق الهوية القديمة . إنها مدينة ملعونة ، تكشف وتعرى ثقت النص الديني وتحلل في مواجهة واقع التغير الريفي والإصلاح الزراعي^(٢٥) . إنها مدينة مدسنة ، تتخذ صورها المثالية («قسنطينة ككعبة يستحب الدخول إليها يوم الجمعة») (ز/ص ٩) فتتحول إلى مدينة مدسنة متعفة وضوائية ورعابة ودنيوية وترايبية . وبين الصورة والصورة المضادة تحدث القيامة أو الزلزال بما هو تحول مجتمعي شامل ورمز ، يؤسس دلالة الرواية برمتها :

- كونه زلزالاً سوسولوجياً كلياً إنما نتج عن الهجرة الريفية ، وتزييف المدينة ، وتحول الأمكنة ، وتلك الفئات الشعبية الكادحة لفئات الأرستوقراطيات القديمة ، وانقلاب الهرمية الاجتماعية والطبقية . . يقول خطاب الرجل الحضري المطربش ، معبراً عن قلق وهوس مهيمن :

«ضائق المدينة ياربى ! سيدى ضاقت . لحسمائة ألف ساكن ، عوض مائة وخمسين ألفاً في عهد الاستعمار . نصف مليون ياربى ! سيدى ! نصف مليون برمتي ، بطمه وطميحه فوق هذه الصخرة ، تركوا قراهم ويوادهم ، واقتحموا المدينة ، بملاوتها حتى لم يبق فيها متنفس ! حتى الهواه امتصوه ، ولم يتركوا في الجور إلا رائحة أباطهم» . (ز/ص ١٤) .

إن ظايح المدينة الجديد ، العرقي ، المعيشي ، الاجتماعي ، أدى ابتداء من السبعينيات - كما هو الحال في مدن أخرى جزائرية كبيرة - إلى بروز فئات كادحة كاسحة للمجال ، وبميش الفئات المتنازعة ، خصوصاً البورجوازية والأرستوقراطية الحضرية ، التي تفوقعت على نفسها ضمن استراتيجية زواجية وعائلية مغلقة ، لاسمها في تلمسان وقسنطينة ، بوصفها مدينتين هريقتين ، وموضعين للهوية الثقافية والاستمرارية الدينية . يقول «بلباي» شارحاً أسباب تدهور طبقته بعد الاستقلال :

«اسكت ، اسكت ! الفرنسيون خسرنا . المسلمون خلفوهم . الشقة التي كانت تؤوى عائلة أصبحت تؤوى عدة عائلات . . أسر الفرنسيين كانت لا تتعدى الثلاثة أو الأربعة أفراد ، هل أقصى تقدير ، أما أسر بنى همك فلا أقل من تسعة أو عشرة . البوادي رحلت إلى القرى والمدن الصغيرة ، وهذه رحل سكانها إلى قسنطينة ، ولم يبق هناك من يؤم المطاهم ، لا الفخمة ولا غير الفخمة ، حتى من يتسوق إلى المدينة ، لزيارة ابنه في الثانوية ، أو لشراء

القرآن الكريم . ثم لا . الناس راضون
بوضعيتهم ، قانعون بما جاد به الله عليهم من فيه ،
وبما قسم عليهم مقسم الأرزاق ، وما دخلهم هم ،
لولا أنهم يعملون الساعة بالمروق . (ز/ص
١٣) .

وسيتطور هذا النزاع الخطابي والصراخ الإيديولوجي ، كما هو الحال
في أغلب نصوص «وطار» الأدبية ، خلال الرواية كلها ، ويتكثف
ويرتاكم في منظومة خطابات نمطية ، مُوجّهة للدلالة الروائية .

- وهو زلزال طبوغرافي ، عماني ، ذو إحالات أسطورية وقيامية
وقرآنية ، تشير إليه المدونة المعجمية والدلالية ، ويختلف الصياغات
والفردات ، التي تجذر في النص القرآني ، حول الزلزلة والحشر
والقيامة : النفير ، الحصار ، الحشر ، الأزدحام ، الصمود والنزول ،
قيام الساعة ، الأعداء العظيم ، الجسر والصراط المستقيم ،
الصخرة المتأكلة ، المروق ، صاحب الدابة ، القدر المخل ، صور
معجزاتية . . يقول «بوالأرواح» في مناجاة غنائية :

« إن زلزلة الساعة شيء عظيم ، يوم ترونها تذهل
كل مرضعة عما أرضعت ، وتضع كل ذات حمل
حملها ، وترى الناس سكارى وما هم بسكارى . .
نحملنا وإياكم صخرة يحمل فيها الماء عمله من كل
جانب ، الله أعلم بما في باطنها من مخاوف ومن
أكلاس متداوية » . يمكن في كل لحظة أن تعلن
بطريقتها الخاصة عن استنفاها لنا . . يا صاحب
البرهان يا سيدي راشد ! . . قل كلمتك ! حركها
بهم وبفسقهم وفجورهم . . (ز/ ٣٤ -
٣٥) .

- أما كونه زلزالاً داخلياً ونفسياً فيتمتع أساساً بالشيخ ، بطل
الرواية نفسه ، ويختلف المفردات والجمل والصياغات الدالة المعبرة
عن قلق البنية السيكولوجية ، مثل «اعتراه شعور خامس» ، وأحس
باللون الداكن في أحماقه ، يتحول إلى مادة سائلة ، هازية أورصاص
أو قار . . أو أي شيء من قبيل المادة الثقيلة المتجاوبة مع الحرارة ،
(ز/ص ٢٢) ، أو مثل : الوسواس الخناس ، الدهول وامتلاء
النفس بالظلمة ، الشعور بالحرارة ، عودة المكبوت الجنسي ،
العقم ، اضطهاد الأمكنة ، العفونة والدخان ، ثقل القلب ،
المحوس ، الإحساس بالزلزال ، الدماء المحموم ، التدها الهذيان ،
المشولوج الخرافي ، العدوانية المرتبطة بنزوة الموت والانتحار ، المختلطة
بترفات فصامية جنونية ، وحديث هوام . . هذه جميعاً تشير إلى أن
الشيخ قد انزلق نهائياً من التوازن إلى الفصام ، في عملية تفكك الفكر
والفعل والعاطفة ، وتُظَاهَرُ بالنفور واللامبالاة تجاه الواقع ، والانكفاء
على الذات ، مع طغيان حياة داخلية غارقة في النشاط الهوامي
والهذيان (٢٦) .

إن هذه الحمولة الرمزية الكثيفة لصورة «الزلزال» بما هي صورة
مركزية ودالة توطن حركة «بوالأرواح» ، وتدفع به في مجرى
تراجمي ، شارك السارد والمجال في بنائه عقاباً لطبقة اجتماعية داسها

قطعة غيار ، يمد أقارب له هنا يأكل عندهم ،
فاضطرت إلى التعامل حسب متطلبات الوضع ،
كما ترى : غليظة ، وبيضة ، ولينة ، وما شابه . .
مرحبا بقضائه ورضاه . (ز/ص ٢٧ - ٢٨) .

«قسنطينة الحقيقية انتهت . أقول زلزلت زلزالها . ولم
يبق من أهلها أحد كما كان . أين قسنطينة بالباي
وبالفن وبجلول وبشيكو وبككارة ؟ زلزلت
زلزالها . زلزلت زلزالها ، وحل محلها قسنطينة بوقنارة
وبو الشعر وبولفول وبوطمين وبو كل الحيوانات
والنباتات» . (ز/ص ٢٨) .

تبدو قسنطينة - سوسيلوجيا - مدينة أو بلداً ريفية في طور
التمددين والتحديث ، تتغير تحت تأثير مشروع مجتمعي وإيديولوجي
ملتبس ، تتخلله فوضى الهجرة الريفية ، وتعمم النظام الأجرى ،
وبروز الدولة بوصفها دولة «هناية إغية» ، ذات خطاب تقدمي انتقائي
ذو نكهات اشتراكية .

- وهو زلزال إيديولوجي - أخلاقي ، يتجل في بروز خطاب دولة
مهيمنة مركزياً ، تتدخل بقوة لإعادة تنظيم اللوحة الاجتماعية وتوزيع
الخيرات والفضاءات ، من خلال إيديولوجيا «تقدمية مغيرة» ، تعيد
تأويل الثورة المسلحة والإسلام في منظور «اشتراكية اقتصادية
علمية» ، ولكنها توجس خيفة من الصراع الطبقي ، وتُغَل من شأن
الوحدة الوطنية وقيم العدالة الاجتماعية والفلاحية والشعبية ، دون أية
إحالة إلى مرجع إيديولوجي خارجي كالماركسية ، أو نظرية الثورة
الاشتراكية . ولا ريب أن «الزلزال» بما هي نص روائي تشتمل على
مجموع الخطابات الواردة ، ولكنها تقوم بعملية تفكيكها وإعادة بنائها
وتصنيفها وفق دلالاتها . يقول «بوالأرواح» عارضاً الخطابات
المتنازعة :

« تغير كل شيء . صدق ابن خلدون عندما . .
لا . لا . كافحنا من أجل أن نصير الجزائر عربية .
ولن نندم . قاومنا رأى ابن خلدون هذا في مطلع
الاستقلال ، وفي باقي السنوات ، حتى عندما بدأوا
يخرجون من الموضوع ، ويعلمون في كل مرة عن
فكرة مستوردة من هنا أو هناك . لكن بالغوا . .
بالغوا وأيم الحق . خدعونا . بدأوا بالاشتراكية
حروفاً ، ثم راحوا يبحثون فيها الروح ، حتى صارت
كلمة ، تعني - لا محالة - شيئا ، ثم هاهم
وفجأة . . (ز/ص ١٢) .

إن الله «هُم» هي السلطة ، هي الدولة وخطابها المعادي للإقطاع
ومشروعيتها القديمة ، التاريخية والثقافية والإيديولوجية . ويوضح
«بوالأرواح» ذلك :

« قرأنا العلم الشريف ، وجالسنا العلماء ، وكافحنا
مع الشيخ بن باديس تغمد الله برحمته الواسعة ،
ونفقهنا في المذاهب الأربعة ، ولم نعث على هذا
المنكر . لا . الشيء لمن يملكه ، والتملك ورد في

تاريخ المجتمع الجزائري ، حل الأقل اقتصادياً واجتماعياً ، في انتظار انتصارها وفقاً لنبوء الرواية وخالفاتها .

وصراع الكاتب - السارد/المجال والشخصية ، يتجسد خصوصاً في صراع الخطابات واللغات الجماعية ، وكأنّ «الزلازل» رواية صراع طبقات ، تبدو ، بالإضافة إلى محتواها المادي السيسولوجي ، في صورة كائنات إيديولوجية وخطابية .

٤ - الخطابات والتناصات في الزلازل :

«كرفالية» أم واقعية اشتراكية ؟

بغض النظر عن رمزية النهاية «الواقعية الاشتراكية» ، حيث يتدخل الكاتب بوصفه صانع بيان سردي رئيس لتنميط المواجهة بين الأبطال - ابن باديس وبوالأرواح - وترميزها ، ليؤكد تفاعل إيديولوجيته الأدبية بانتصار ممثل «الشعب الكادح» على ممثل «الإقطاع» ، فإن «الزلازل» بما هي نص متخيل وعالم قص ، تدمج كثيراً من اللغات الجماعية المشفرة ، وتستوعب - نقلياً - كثيراً من الخطابات التي ظهرت في حقبة السبعينيات على صعيد النسيج الإيديولوجي الجزائري ، وربما تتميز ، بما هي كيان دال ودلالي ، بقدرتها على تنميط هذه الخطابات المرجعية ، وإدراجها في سياق السرد ، وكأنها «عكس» - حتى نستعمل هذه الكلمة سيئة السمعة النظرية والمبهم - جذلاً وصراعاً بين خطابات ، تفصل صراع مصالح جماعات ولفات ورواياته .

وإذا كانت «واقعية» وطار «الاشتراكية» الملمنة في مقدماته ونصوصه اللا تصويرية ، تكشف عن التزامه بالاشتراكية العلمية ، وبخدمة الشعب الكادح ، وبمضويته الفكرية والسياسية لحركة نضاله ، وتغاوله التاريخي وأهميته ، ورفضه للأدب الحدائي البورجوازي^(٢٧) ، وتطرح إشكالية قيام مذهب أدبي - إيديولوجي مفارق لبنية اجتماعية - وأدبية ملتبسة ، تتراوح - سيسولوجيا - بين «عصبية خلدونية» وبنة طبقية تتمثل في داخلها علاقات ملكية عقارية وإقطاعية ورأسمالية ، و - أدبياً - بنة أدب وطني مكتوب ، ذي تقاليد شفوية ، مرتبط بمسار تشكل الدولة الوطنية - فإن رواية «الزلازل» تظهر نصاً ، يبنى داخل جدلية بين شكل وقص مقصود إليه ، ويهان متسلط وإيديولوجي ، وذو معنى وحيد ، ووجاه ، وشكل متفتح ، حوارى وكرفالي ، يحرف الذات من خلال الآخرين ، ويتحاور مع نصوص وخطابات أخرى . نلاحظ أنه برغم إصرار الكاتب على تنميط مسار الشيخ وخطابه بما هو نموذج إقطاعي ، فإن النص ، خصوصاً في فصوله الستة الأولى ، يكشف وينسج بوصفه سرداً متداخلاً ، معقداً وغنياً ، يمتص ويحمل في مجراه لغات متنوعة ، ومتنازعة ، وأحاديث تلمح في النصوص الثقافية والتاريخية والدينية والشفوية والمعيشية جذورها وأصولها . . وإن تم ذلك بتخطيط ظاهر ، لاسيما في نهاية الرواية ونقطة خاتمها .

إن هذه الملاحظة - الفرضية ، تبدو ملائمة لرواية بطل سلمي ، في سياق مجال مناهي متناظر ومعقد وذو أبعاد عمرانية ، تراجيدية وأسطورية ، ولد صداماً أنتج فصام شخصية الرواية الرئيسية وجنونها . يقول ميخائيل باختين :

«إن اللغات هي تصورات للعالم غير مجردة ، بل ملموسة واجتماعية ، يعبرها نسق التفرعات المترابط مع الممارسة الجارية وصراع الطبقات . لذا فإن كل موضوع ، وكل مقولة ، وكل وجهة نظر ، وكل تقويم ، وكل نبذة أو أداء إنما يتمثل في نقطة تقاطع حدود اللغات - تصورات للعالم ، ويندرج في صراع إيديولوجي مشير»^(٢٨) .

وتجوى رواية الزلازل حواراً بين خطابات ولغات جماعية ، إشارة ومحيلة إلى بيانات تعبر عن الفاعلين ، وتقوم على المستوى الاصطلاحي والمعجمي والدلالي بوظيفة في البنية السردية وتطور المسار التراجيدي . ثمة نزاعات تركيبية وأسلوبية في أحاديث الرواية ، تظهر في شكل تعارضات بين خطاب السارد وخطاب «بوالأرواح» والدولة والنفات المدنية والشخصيات الثانوية ، وفي شكل تناصات بين «الزلازل» ونصوص وطار الأخرى ، أو بين الرواية والنص القرآني والخلدون والشعبي .

ولا ريب أن إشكالية كهذه ، تتطلب بحثاً آخر ، ولكن سأهاجر بتقديم عناصر افتراضية مبشرة ، إكمالاً لتحليل شعوري ، مع وهي بأن التحليل المفصل القطاعي هو الكفيل بالوصول إلى دلالة النص وإيحائاته المتعددة ، التي تؤكد أهمية المقاربة المتعددة الاختصاصات والزوايا وضرورتها .

يظهر خطاب الشيخ في الرواية لغة دينية ، تلمح في التصنيفات والتصايفات الدينية ، والحديث والبلاغة ، مفرداتها واصطلاحاتها ودلالاتها ، فهي سبيل لكمة تختص كل ثراث الخطابة والوعظ والكلام الديني ، الذي يدمج في بنيتها الخطابية الآيات القرآنية والحديث النبوي ، وطقوس وإجراءات بيان «السلف الصالح» و«التابع» الذي يذكر القاريء بـ «الحديث الديني» و«خطب الوعظ» ، وكأن «بوالأرواح» كائن لشوي وخطابي ، سليل لخطاب الأرستوقراطية الفقهية الإسلامية من «علماء» و«رجال دين» . إنه خلف دلالي وأسلوب لسلف ملتبس ، يعيش لغته كما لو كانت ثنائية : لغة اصلاحية دينية ، ولغة دينية مقدسة . بهذا المعنى تشكل «الزلازل» مبادرة لتفكيك الكلام المتعالى المطلق ، عبر محاكاته الساخرة التهكمية ، وتفتيت مبطناته وشفرائه الإيديولوجية ، وإظهار الضمى السطحي والمصلحي في داخله . إن المسحة القرآنية للشيخ «بوالأرواح» تقوم بتأسيس مشروعية خطابية ، تتكئ على سلطة المرجع القرآني والنبوي والسلفي التابع ، بلاهة وطقساً وأسلوباً ، لإقناع القاريء ، ومعارضة الخطابات الأخرى ، ذلك القاريء الذي يملك - حل أكثر تقدير - ذاكرة قرآنية وإيديولوجية بعد الإيمان والقناعات والتصنيفات الدينية جزءاً منها . ويستعمل «بوالأرواح» الآيات والسور في إطار فعل تصنيفي ، وضمن استراتيجية دلالية وسردية تؤول النص المقدس وفق مصالحه ومشروعه الاجتماعي والإقطاعي . إن لغته ليست لغة قرآنية أو كلاماً مطلقاً متعالياً ، بل هي حديث إيديولوجي وجماعي ذو لبوس ديني ، يستعير صياغات ومفردات وجملاً مقدسة وطقسية وألمية ، لينجز انزلاقاً من قدسية معترف بها إلى «قدسية» تبرر مشروعه الدنيوي ورغبته الطبقية . وإزاحة الدلالة الأصلية للنص القرآني ، ووضعها في سياقات مغايرة ،

يخططون للاستيلاء على أراضي الناس . (ز/ص ٥١) .

ان هذه الأحاديث أو الرطانات التي تجمع صياغات قرآنية ودينية وسيولوجية ، موجهة بهدف إثبات دلالة هي «تعارض التأميم مع القرآن» . . أليس «بوالارواح» هو الذي يقول «الصلاة حرام في أرض مؤمنة» ؟ .

وهذه الأمثلة غيضة من فيض ، تشير في عمومها إلى لغة جماعية واجتماعية مشفرة ، ومبسوطة إيديولوجياً ، تدمج النص الديني المقدس في منظومة تصنيفاتها الدلالية لإنتاج ثنائية دلالية متعارضة : الاشتراكية - الإلحاد/الدين - القرآن ، التي تتولد عنها ثنائيات فرعية ، وانشطارات ثانوية مثل :

التأميم/بدعة ، الثورة الزراعية/ضلالة ، الدولة/عصابة إلهادية ، التعبير الاجتماعي/«تطاول الحفاة العراة» . . ، الحكومة/احتلال روسي ، التصنيع/زندقة ، العدالة/ظلم ، الشعب/قوم «هاجوج - وماجوج - غوغاه راع» ، الواقع/الزلازل ، فلسطينة/القيامة - الحشر ، الثورة المسلحة/الماضي الاستعماري واليهودي ، ابن باديس/سيدي مسيد وسيدي راشد ، الجزائر بما هي شعب واحد/الجزائر بما هي شعوب وقبائل وعرب وأتراك وبربر ، تغير مصائر الأقارب/علامة على قيام الساعة . . إلخ .

إن هذه «النظائر الدلالية» تضمن لخطاب «بوالارواح» تألفه ، وتفرض وهما بمعقوليته ومشروعيته ومطلقته ، وكأنها تعتمد هذه الثنائيات الدينية تحريفاً لمرجعية القراء المؤمنين المسلمين بداهة ، وتحميها وإذهالاً عن المقاصد - كما يبرر ابن خلدون - والمرامى الاجتماعية والمادية ، وتحقيقاً لمصادقية الخطاب وسلطته ، بهدف تبرير الملكية العقارية ونظام علاقات الإنتاج الاستغلالية ، وإطلاقاً لتأويل مجازي ونسي بمفصل مصالح فتوية واجتماعية ملموسة .

نستعير نموذج الفعل أو «النموذج التشخيصي» الذي وضعه «الجيرداس . ج . جريماس» لتشكيل خطاب «بوالارواح» (٣١) :

ينتج معان ودلالات ملائمة ومناسبة لخطاب الشخصية ، ويربطها بنقطة مرجعية : التنديد بالاشتراكية والتأميم و«الثورة الزراعية» حفاظاً على استمرارية الأرض والملكية العقارية . هكذا تصبح لغته «طبيعية وبديهية» ، وهي تموه مراجعها وإحالاتها الإيديولوجية .

يعلق «بوالارواح» في نبرة دينية على تدهور «بلباي» ومطعمه :

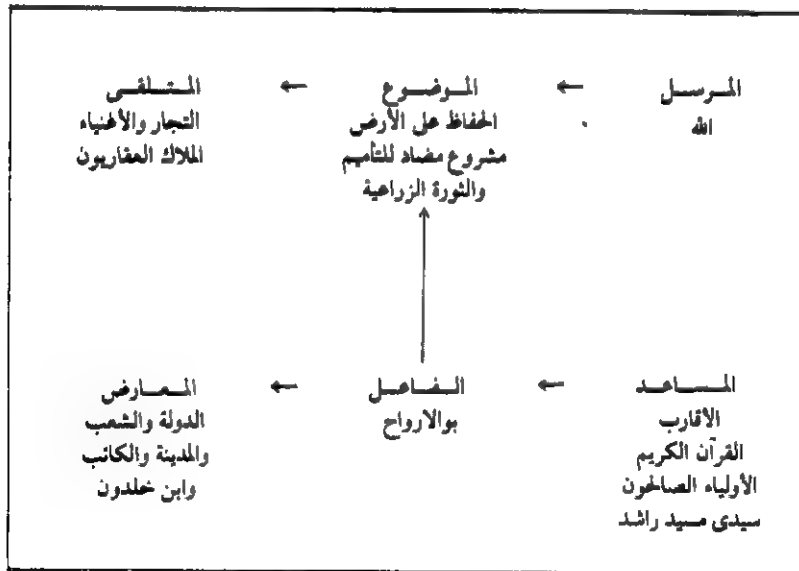
« لا حول ولا قوة إلا بالله . أحقاً هذا هو مطعم بلباي الذي صرف الأغوات والباشوات والمشائخ وكبار القوم ، أصحاب الأرض والأغنام والجاه ؟ . . يوم ترونها تذهل كل مرضعة عما أرضعت ، وتضع كل ذات حمل حملها ، وترى الناس سكارى وما هم بسكارى . صدق الله العظيم » . (ز/ص ٢٣) .

تضمن الآية هنا دلالة «لغة رمزية ذات سلطة مقدسة» ، لغة سلطة متعالية ، على حد تعبير بير بورديو (٢٩) ، تفيد وتبرز «إلهادية الواقع وجاهلية السلطة» . وهاك مثالاً آخر . يقول «بوالارواح» معلقاً على انقلاب الهرمية الاجتماعية وصعود فئات شعبية :

« أن يتطاول الحفاة العراة ، رعاة الشاة في البنيان ، وأن تَلْدَ الأسمه رُبُتها . . » (ز/ص ٢٩) ، أو تذهل كل مرضعة . يا صاحب البرهان ، حركها بهم ومهنكسهم . . الهواه امتصوه . . ! الزلازل إحساس ، يتقدم أو يتأخر ، أو يكون في حينه . . قضوا على المدينة ، واتجهوا إلى الريف يتآمرون على عباده الصالحين فيه . (ز/ص ٤٠) .

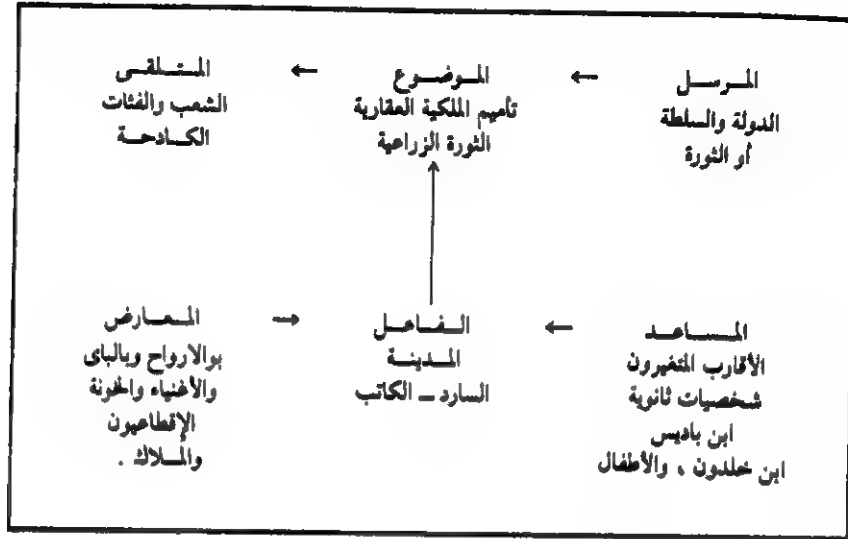
ويقول ساخطاً على «العدالة وقصرها» :

« عليهم اللعنة في الليل إذا يغشى ، والنهار إذا تجل ، إن كانوا يعرفون معنى للعدالة » هم الذين



بيانه الإيديولوجى المفارق للإيديولوجية «التقدمية» العامة والمتحقق
بجدونة إيديولوجية كاملة ومتبينة نسبياً :

ويمكن أن نعكس نموذج خطاب «بوالارواح» ، لكنى نصل إلى
نموذج خطاب السارد - الكاتب والدولة أو السلطة ، الذى يتبقى
أطروحاتها ويدعم مشروعها ، ولو باستراتيجية نقدية ، تشير إلى موقع



ولإجراءات الحياة الشعبية الكلامية والاحتفالية والتعبيرية . وبين
الإحالة الأخرى المقدسة لبوالارواح ، والإحالة الدينية المدنية
لخطاب السارد وشخصياته الثانوية المساعدة ، تتحقق المواجهة
الدالة ، وتشقق الخطاب الإقطاعي ، بتفتت وتهشم ويتم في متاهة
مجال نصي ومرجعي ، يمشي قبالة زلزالاً سسيولوجياً وإيديولوجياً ،
ويناسب توزيع الأدوار الفاعلة في العالم السردى للرواية .

في قبالة «الجديدة والروحية والتقليدية» في الخطاب الإقطاعي ،
هناك شعبية وعلمية وغربة في حديث الشخصيات ، والمجال الديني
(شخصية البناء الديوث مثلاً) ، (ز/ص ٥٤) . وفي قبالة السلفية
و«الطهارة الزهوية» هناك الحياة والجسد والمتع الدينية ، كالمضحك
والجنس والمبالغة والأكل والروائح والنكهات الاحتفالية . وفي مواجهة
التأويل الطبقي للدين والعصر القرآني ، هناك وجه ابن باديس
الإصلاحى المتحالف مع الأطفال والتشهير والإصلاح والمتفتح على
الشعب . وفي قبالة «التدين الظاهري» لبوالارواح الذى ينفى نفسه
وانحلالاً أخلاقياً وجنسياً وروحياً ، واستغلالاً لجسد المرأة . . هناك
التدين العميق ، والتصوف الشورى المغير لشيوخ الزاوية عيسى
ابن الخلال ، الذى يتزاوج من خلال السرد مع وجه ابن خلدون
وحديثه : «طريق الله أن نخدم عباد الله ، طريق الله أن نقاوم أعداء
عباد الله ، طريق الله أن تكافح الاضطهاد والاستغلال» . (ز/ص ١٢٢)

وأمام فكر خرافى - مثالى يرسى في التحولات الاجتماعية
والاقتصادية والعمرانية زلزالاً وقيامه ويوم حشر ، هناك وجه ابن
خلدون وفكره السسيولوجى المفسر لإشكالية الريف/المدينة ؛
البداءة/الحضارة . إن هذه المواجهات الكثيرة في حفل دلالة الرواية
وسردها تشير إلى أن النص يتشكل في سياق نزاع بين كرنفالية الواقع
واللغات واللهجات الشعبية والعمرانية والسسيولوجية ومؤسسته ،

وهناك افتراق بين خطاب السارد - الكاتب وخطاب الدولة
«التقدمي» ، يتجلى في كثير من الغمزات النقدية ، مثل نقد «أخلاقيات
الدولة وتديبها» (ز/ص ٤٩) ، والبيروقراطية (ز/ص ١٥٢) ،
ونقد القمع والتسلط الذى يمارسه أجهزة الدولة (ص ١٦٦) ، أو نقد
القمع السياسى وسجن الاشتراكيين (ص ٢٠٦) . .

إن مفصلة اللغة القرآنية مع المنولوج أو الحوار تشير إلى أن الكاتب
أراد أن يبنى خطاباً إقطاعياً نموذجياً ، ونحياً يمكناً لطبقة مستغلة ، في
قلب محاكاة ساخرة تظهر رياء الحديث أو الإيديولوجيا الدينية
الإقطاعية وتفتتها وتحللها أمام واقع سسيولوجى ، ومشروع
اجتماعى ، ومجال مبدئى يعارض كلياً هذه التوجهات الميتافيزيقية .
وكان الكاتب قد جرب هذا العمل الإنشائى للخطاب الدينى الرجعى
في نصوص نشرها تحت عنوان نوعى هو «المقامة النضالية» ، وفي
شخصية نموذجية هي «مسلم بن مؤمن الشيباني» (٣١) ، كما أن
شخصية مصطفى الإخوانية في رواية «العشق والموت في الزمن
الحراش» (٣٢) تتواشع مع «بوالارواح» ، وربما انحدرت من سلالتها .

في لغة «بوالارواح» تتراكب مستويات لغوية تميل إلى مدونات
خرافية وأسطورية وقيامية ، في تعارض كل مع خطاب سسيولوجى
وسياسى وعمرانى مبدئى ودينى ، يظهر متضماً في مناجاة الشخصية
أو الشخصيات الثانوية ، أو في وصف السارد . هكذا تبدو لغة
الكاتب السارد ، لغة تمص تعابير شعبية ، وصياغات مدنية دقيقة ،
وتعابير دارجة ، وطرقات مفضحة ، موشاة بأمثال ، ونصوص من
الحديث اليومى ، المعيشى الشعبى ، ومفردات وتراكيب من المجال
القسنطينى ، المحيل إلى تصورات شعبية للعالم . هناك مستويان للغة
العربية في النص : عربية ذات مسحة مقدسة وطقسية وتقليدية ؛
وعربية تشرب لهجات وأحاديث وصفية ويومية ، مقحمة في
استراتيجية سرد ووصف للمجال والأمكنة والعمران والأشياء ،
وللعلاقات والقيم والسلوكيات والعلامات الجسدية والهندامية ،

العامة لرواية ناجحة على صعيد النقد والقراءة :

تصنيف الخطاب السردي الإيديولوجي الإقطاعي من النص ،
وتفكيكه ، بما هو عمل متضامن ومتجذر في حركة صراع اجتماعي
وفكري ملموسة ، هي تصنيف الإقطاع وممارسته في الواقع .

مثل لغة الساحة الشعبية ، والمقهى ، والسوق ، والحارة ، والزنقة ،
والشارع ، والطقوس الكلامية الحياتية الدنيوية^(٣٣) ، ولغة تمحّل إلى
ذاكرة مفصولة ومتباعدة وتقليدية ، إن لم نقل قروسطية ، داسها تاريخ
القصص والمجتمع بوصفهما واقعين يحددان في نهاية التحليل الدلالة

الهوامش

- (١٢) Abdellah MEMES, Approche narratologique, in Approches Scientifiques du texte Maghrébin, Editions Toubkal, Maros 87, p. 36.
- J. P. GOI DENSTEIN, Pour lire le roman, Debook - Duclot, ١٩٣, Paris 85, p. 41.
- R. BARTHES, introduction à L'analyse structurale des récits, (١٤) Poétique du récit, Seuil, Paris 77, p. 40
- * يمكن قراءة الروايات بوصفها شخصية مهروسة بشخصية البيرولرائي ، في رواية الطاهر وطار « لوليد بوجدرا » (الحركة الوطنية للطر والفرزيع - الجزائر ١٩٨١ ترجمة همام القروي) ، ونحو النص ونحوه إلى مقابلة ومناجاة ومصارعة هوسية .
- راجع دراسة :
Pierre HARTMANN, L'écroulement initial de R. BOUJEDRA in: Approches Scien. du texte Maghrébin, op. cité, p. 48-60.
- (١٥) الطاهر وطار . مقدمة رواية : بقطاش مرزاق . طيور في الظهيرة . منشورات مجلة آمال . ش . و . ن . ت - الجزائر ١٩٨١ ، ص ٨ .
- T. TODOROV, in, Communications 8. (١٦) L'Analyse Structurale du récit. le Seuil, Points, Paris 1981, p. 152.
- (١٧) محمد مصاف . الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والافتراض . الدار العربية للكتاب - تونس / ش . و . ن . ت - الجزائر ١٩٨٣ ، ص ٨٢ - ٨٣ .
- R. BARTHES, Introduction à L'Analyse Structurale du récit, (١٨) op. cité, p. 14-15.
- (١٩) حول تقنيات الرواية الواقعية أو عناصرها ، نحيل القارئ إلى مؤلف كلاسيكي هو : جورج لوكاتش ، دراسات في الواقعية الأوربية . ترجمه أمير إسكندر ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ١٩٧٢ ، ص ٢٨ وما بعدها .
- J. P. GOI DENSTEIN: Pour Lire le Roman; op. cité, p. 69.
- Claude BREMOND: la logique des Possibles narratives; in, (٢٠) Communications 8 L'Analyse Structurale du récit , p. 66.
- (٢١) فيما يتعلق بنظرة القارئ إلى الروائي بما هو « مرشد » ، ولسان الجاهل ، نحيل القارئ إلى كتاب يتعلق بالروايات دوى التعبير امريسي ، ولكن النظرة تشمل أيضا الكتاب بالعربية ، وهو :
- Charles BUNN; la littérature Algérienne d'o-

- (١) الطاهر وطار : الزلزال . دار العلم للملايين - بيروت / الشركة الوطنية للنشر والتوزيع . الجزائر ١٩٧٤ .
- (٢) اعتمدنا في صياغة هذه المفردات المنجبة حول « سيبرولوجية النص » على :
- Pierre V. ZIMA, Manuel de Sociouritique, Picard, Paris 1985, 2eme Partie: Vers Une Sociologie du texte, p. 717-138.
- (٣) الزلزال ، المقدمة والإهداء ، ص ٥ - ٧ . ستكون الاستقطابات من الرواية مرمرية داخل البحث ، بعلامة (/ ص ١١) .
- (٤) لعبير « مهام البناء الوطني » في خطاب اليسار والدولة ، في الجزائر خلال السبعينيات ، يعني « الثورة الزراعية » ، التسيير الاقراكي للمؤسسات العمومية الصناعية والتجارية ، الطب والتعليم المجاني ، المساواة الديمقراطية مثل إصلاح التعليم العالي والطرخ الطلابي
- (٥) Annuaire de L'Afrique du Nord, CNRS, Paris 1974, p. 309.
- (٦) حوار الرابسي المرحوم هواري بومدين مع لطفى الطويل ، في « الأهرام » ٨ أكتوبر ١٩٧٤ .
- (٧) مثلا ، في رواية « اللاز » و « المشق والموت في الزمن الحراشي » ، وقصص « الشهداء يمودون هذا الأسبوع » ، هناك مشهدة وتصوير للنزاعات والصراعات الإيديولوجية والفكرية والسياسية خلال الثورة المسلحة أو ما بعد الاستقلال .
- (٨) محمد الطيب : المسألة الزراعية والتحولت الثقافية في الجزائر ، تحليل نماذج من الرواية والسنيما والمسرح . رسالة ماجستير في علم الاجتماع ، جامعة دمشق . سوريا ١٩٨٤ . مخطوط .
- ونشير هنا إلى أن وطار « نفسه كتب قصة وسيناريو فيلم « نوة » للمخرج عبد العزيز طوبلى ، الذي يمد ، في نظر النقاد والجمهور ، من أنجع وأجود الأفلام الجزائرية حول الريف خلال العهد الاستعماري والثورة المسلحة .
- (٩) Monique GADANT: 20 ans de littérature Algérienne, in, Temps Modernes, N. special, Algeria, 1982.
- (١٠) الطاهر وطار في : أحد فرحات : أصوات ثقافية من المغرب العربي والجزائر . العالمية للطباعة والنشر والتوزيع . بيروت ١٩٨٤ - ص ١٠٢ - ١٠٣ .
- (١١) Jaap LINTVELT: Essai de Typologie narrative; Librairie Corti, Paris 1981.

- (٢٦) معجم مصطلحات التحليل النفسي ، مرجع سبق ذكره ، ص ٣٩٥ مادة « لصام » .
- (٢٧) م . روزنتال . ب . يوهن : الموسوعة الفلسفية . ترجمة سمير كرم ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٨١ ، مادة الواقعية الاشتراكية ، ص ٥٧٤ .
- (٢٨) Mikhail BAKHTINE, L'oeuvre de F. Rabelais et la Culture populaire en moyen age et sous la renaissance. Gallimard 1970, p. 467.
- (٢٩) Pierre BOURDIEU: Questions de Sociologie. Minuit, Paris 1984 "ce que parler veut dire", p. 95.
- (٣٠) A. J. GREIMAS. Sémantique Structurale. La rouane, Paris 1966, (٣٠) p. 181.
- (٣١) مقامات نشرها الطاهر وطار في ملحق « الشعب الثقافي » الذي كان يشرف عليه في أعوام ٧١ - ١٩٧٣ ، صدر هذا الملحق عن جريدة « الشعب » - الجزائر .
- (٣٢) الطاهر وطار ، المطلق والمقوت في الزمن الحراشي . دار بن رشد ، بيروت .
- (٣٣) م . ب باشتين : قضايا الفن الإبداعي عند هستوليسكي ، ترجمة جميل نصيف التكريفي ، دار الشروق الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام - بغداد ١٩٨٦ ، ص ١٧٧ - ١٨٠ .

xpression Française et ses lectures. Ed. Naa-man, Canada 1974, p. 203-211.

- (٢٢) يمكن استخدام معجم لقراءة بوالا روح لقراءة تحليلية هو : جان لابلانز ، ج . ب بونتاليس ، معجم مصطلحات التحليل النفسي . ترجمة مصطفى حجازي . ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر ١٩٨٥ .
- (٢٣) خلوف عامر : محارب قصيرة وقضايا كبيرة . المؤسسة الوطنية للكتاب . الجزائر . مقالة : سمات الإقطامي في رواية الزلزال ، ص ٥١ . وكذلك بشير بويصر محمد : الشخصية في الرواية الجزائرية ١٩٧٠ - ١٩٨٣ ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر ١٩٨٦ ، ص ٢٨ - ٣٤ .
- انظر أيضا : الزين بن عمار - عمار يزي ، القراءات سيولوجية من المقلية الإقطامية . مذكرة تخرج ، مخطوطة . معهد العلوم الاجتماعية ، جامعة وهران - ١٩٨٠ ، ص ٨٤ - ٩٣ .
- (٢٤) عمار بلحسن : الرواية / المدينة : « الدار الكبيرة » لـ محمد ديب ، و الزلزال ، مجلة مواقف ، بيروت ، عريف ١٩٨٤ ، عدد ٥١ - ٥٢ .
- (٢٥) Charles BONN: Problématiques Spéciales du roman Algérien. E. N. A. L. 1988, p. 39-40.

ضفائر الثنائيات المتضادة

قراءة في رواية

«الزمن الآخر»

لإدوار الخراط

أمجد ريان

تريد الرواية أن تعانق معطيات الواقع الاجتماعي من خلال مستويات عدة ، وتطمح في أن تعانق التاريخ الإنسان من خلال زوايا متعددة ، وتعلم بمناقشة الحقيقة الكلية ، وأن تجاوز الوجود الملم بالرداءة والسقوط والواحدية ، لتخلق عالماً ومزجاً مليحاً بمفرداته المتبادلة ، ومستوياته المتداخلة .

الرواية تنظر فيها كثافة العالم في محاولة للتشير بوضع إنساني مغاير ؛ إنها رؤيا تعيد النظر في كل ما يحيط بنا . يمتلك «ميخائيل» الوعي بقضية التواصل الكبرى ، ويعبر عن التوق إلى ذلك التواصل بينه وبين الآخرين ، بينه وبين الحقائق والتضخيلات الصغيرة التي تشكل في مجموعها بنية التاريخ .

ينتهي ذلك التوق من خلال صراع ثنائيات عدة (ميخائيل - رامة) ، (الماضي - الحاضر) ، (العزلة الفردية - القوانين الكلية التي تحرك الكون) ، (المثقفون - القهري) إلخ .

ومن داخل كل ثنائية ستعرف على تشعب أعمق لثنائيات أدق وأكثر تكدساً في جذور الحقائق ؛ فرامة هي راسات ، وميخائيل هو حيوات متعددة ، وهكذا .

الماضي كذلك مستويات عدة متداخلة ، والحاضر يمتلك آفاقه المتقاطعة ، والعمل الذي كله سعى نحو الحقيقة الكلية الكاملة ، ونحن دائماً سنكون بإزاء قضايا فكرية وجمالية تجسدها نزوحات انفعالية ذاتية وإنسانية في الوقت نفسه ، تجاوز الذاتية بمعناها المغلق ، ولكن نظل مرتبطة به داخل الإنسان .

وضعه الطبقي ، وكذلك المواضيع التي تتبدى فيها قبطيته في بعدها الفكري الذي تحدث عنه .

إن موت عبد الناصر هنا يكاد أن يكون موتاً لرمز قبطي (كان الميت الجالس على كرسيه العالي ، بمعنى ما هو تجسيدٌ حي لمصر - ص ٩٨) حيث يحتل موت عبد الناصر موت البابا كهولس الخامس بعد هزيمة ١٩٦٧ . ونقرأ هذا النص القبطي القديم في صفحة ٧٨ (الرؤيا التي علمها آدم ابنه شيت في السنة السبعمئة فائلاً : أصبح إلى كلمان بابني شيت ، عندما خلقني الرب من التراب ، مع أمك حواء ، انطلقت معها في مجد كنت قد شاهدته في الدهر الذي منه جئنا ، وعلمتني كلمة

نطرح الرواية عالم ابن الطبقة المتوسطة القبطي من خلال شخصيتي رامة وميخائيل بكل ما فيها من شك ويقين ، وحيرة وثبات ، وشجاعة وحساسية .

لقد تحدث الخراط في حوار معه عن أثر المسيحية الأرثوذكسية القبطية لتحديد على بناء فكره منذ طفولته في جانبها الفكري الذي غذاه بفكرة توحد الإنسان والإنسي ، أو تجسد المطلق في النسبي تجسداً لا ينفي عن أيها خصوصيته . ونستطيع أن نتابع أثر ذلك البعد الفكري في التصورات الجمالية والتبدييات الإبداعية في أعماله الفنية .

وتتعدد في الرواية المواضيع التي تتمظهر فيها تأثيرات الخراط بملاحم

(١)

تغذى الرواية لدينا حلماً بالتواصل ، فهي تمتد بأفاقها في قلب الواقع الاجتماعي ، في الوقت نفسه الذي تصارع فيه المطلق بمعناه الوجودي . إنها رواية مجنونة ، غازية .

ولعل رمز التنين الذي استخدمته كان مجسداً لأحد المعاني الكبيرة التي تحمل الرواية بأن تقدمها : مجاللة النزوحات إلى المستحيل . . القوة العظيمة التي تريد أن تحد من قدرات الإنسان وتعزل مسيرته نحو الشمس .

إنه التنين الخالد الذي لا تنتزع أنيابه إلا لتبرز مرة أخرى في دورات منتظمة ، هي دورات الحياة ذاتها .

التنين الذي عرفه الإنسان منذ بداية الخليقة ، في مصر ، وفي كل الحضارات القديمة ، وفي العصور الوسطى ، حتى كشفت عنه الرواية في حياتنا المعاصرة بكل عنفوانه وقوته متجسداً في قوى التخلف العاتية ورموز الرجعية والسقوط .

يأخذ التنين معاني مختلفة ، ذلك التنين القائم الذي لا يموت منذ بداية التاريخ البشري ، وكان الاتصال بين مدلولاته قضية أبدية . إن علاقة قوية تنشأ بين ميخائيل والتنين ، فهو كائن غرائي هلامي غير محدد في مرة ، وهو حيوان صغير يجده ميخائيل في قلب المستنقعات فيعانقه ويأخذه إلى حجرته في مرة أخرى .

التنين في الرواية السابقة للمؤلف نفسه «رامة والتنين» قد فسره بعض النقاد على أنه الحب في مرة ، أو العقاب في مرة ثانية ، أو أنه ثنائية ميخائيل في مرة ثالثة ، ولكنه أكثر بساطة بحيث يفكر ميخائيل في قتله . أما هنا في «الزمن الآخر» فقد تشرب التنين سمة العمل الفني الجديد ، الأكثر عمقاً وتشعباً في حياة البشر ، المطلق ، القهر ، الجبروت .

والتنين له أصله المسيحي الواضح في أسطورة «مار جرجس» ، التي انتقلت إلى الفن الشعبي في مصر ، في مثل تمسدها في الرسوم والصور الشعبية لأسطورة حترت بن شداد الشهيرة ، التي يظهر فيها متباطئ الأسد وقد طعنه بالرمح .

وإذا كان التنين رمزاً أساسياً في دنيا ميخائيل فإن رامة متصحب مرتكزاً أساسياً آخر ، فرامة هي عالم ميخائيل الفلكي بكل أفكاره المتطاحنة ، يؤرقه جسمها . ذلك الكائن متطعم الأثوثة ، وجالها أخاذ يجسد روحاً شابة أبداً .

ميخائيل لا يكاد يعرف اسمه إلا من خلال نداء رامة ، لأنها المرأة التي بداخله ، وحبها هو الكلية ، هو عدم القدرة على الاكتفاء بالاتصال البسيط المباشر . ولقائه الجسدي بها هو كل بغته في لحظة ، وقد لا يعني أي شيء في لحظة أخرى .

لذلك فقد تكون غير موجودة أصلاً في واقعه الواقعي ، وتصبح مجرد قيد في منطقة وحى ميخائيل ، كما أنها قد تكون رمزاً لتجليات عدة في التاريخ الإنساني : الانتباه ، المرأة ، الوطن . . الخ ، وقد تكون مجرد قضية معرفية ، هي قضية ميخائيل ، وهي شغله الشاغل ، وهي البحر الذي يقف على شاطئه . إنه يفتن دائماً في أوجه عدة ، هي أوجه عالمه هو ، تلك الأوجه التي تحدد علاقته بكل شيء .

وقد تكون رامة وميلته الوحيدة التي يجسد من خلالها شعوره

معرفة الرب الأبدى ، وكنا على هيئة الملائكة العظام الأبديين — لأننا كنا فوق نور الرب الذي خلقنا وأهل من القوات التي معه) .

ولأن رامة هي أحد قهود عالم ميخائيل فهي التي توقف وحيه ، وتوقف كثيراً من الجوانب الفكرية في حياته الفلقة (ما من أحد يجعلني أشعر بقبطي ، مثلك . في العادة أنساها . وأنسى أنني قبطي ، لا أكاد أحس بذلك حساً واحداً على الإطلاق ، لكنني معك ، أهي فجة أنني قبطي) .

ونستطيع أن نتلمس ذلك الجانب في الإسقاط الذي يجربه الخراط على شخوص روايته وأجوائها المختلفة ، انظر إلى هذا الشكل لابن البلد : (وله صديق ، اسمه طرزبان ، أرمني طبعاً ، ومن طنطا ، أسمر وقوي ، خشن قليلاً ، أظنه مدرس علوم في الترفيقية ، عقلية حلوة عبقرية ، وكما ترى من الاسم ، عائلته ترزية بلدي فرنجي من أيام العثمانيين ربما . ابن بلد حقيقي) .

ميخائيل يعاني إحباط الطبقة المتوسطة ، فحياته نزوح دائم لإشباع رغبات لا تتحقق أبداً ، وتردد لانهائي بين المادي والروحي ، بين الفعالية والجمود . ميخائيل مثل كل أبناء طبقته ، عليه أن يعلم دائماً الطرائق التي يتكيف بها مع الواقع ، ليصبح في صراع دائم مع القهر والكبت .

مغلل بالعلم ، وغبرته الإنسانية ممثلة بذلك الإنكار الفطري لمحدوديته ، لضعفه ، لظروف الواقع الاجتماعي التخلف الذي يحاصره من كل جانب .

تطرح الرواية أيضاً رحلة الصراع الإنساني ضد الاغتراب ببعده الساذج والاجتماعي . وهي رحلة شاقة ممثلة بالشوق العارم إلى الحياة ، ذلك الشوق الذي يصنع كل هذه الأسطة ويغورها في كل اتجاه .

وأخيراً فإن الرواية ترفض الاتجاه التقليدي في الرواية العربية ، ولكنها عندما تؤسس البديل لا تتدفع نحو صيغ منبئة الصلة بتاريخ فن الرواية ، ولكنها تخلق صيغاً معبرة عن مضامين حقيقية ذات فعالية وتأثير في الواقع الذي نعيشه اليوم .

وتقدم الرواية نكهة إبداعية جديدة مختلفة بالكثافة والجدة وبالرغم من الإحساس بهذا المدى الواسع من الحرية ، وبالرغم من طاقتهما المتضجرة ، فهي تتحرك داخل قهود فرضتها الرؤية بنفسها ، فالرواية تجدد حريتها وقدها معاً ، أي تجدد قانونها الكل من داخل رؤيتها الراجعة .

كما أن واحداً من أجل أهداف تلك الرواية هو إشراك متلقيها في خلقها ، فهو ليس مجرد متلق محايد استاتيكي ، بل المتلقى هنا مبدع بالضرورة ، ومتفاعل بشكل إيجابي بناء . المتلقى هنا يخلق رواية داخل رواية المؤلف ، ويسهم فيها إسهاماً حراً ، مشاركاً ميخائيل ألامه وتأملاته .

ومن هنا جاء البحث عند بعض النقاد عن أدبيات التلقى ذاتها ، وكيف أنها تطورت في عصرنا تطوراً هائلاً بحيث أصبحت جزءاً من إنتاج العمل الإبداعي ذاته ، وجزءاً من عملية إنتاج الدلالة داخل هذه الشبكة المتكاثرة التوالد من المعطيات الفنية ، في علاقاتها المطردة النمو باستمرار داخل العمل الأدبي .

بالوحدة والعزلة ، كما أنها في لحظة أخرى تكون هي المرأة بكل وجودها الجسدي والأثري ، وبكل آلامها الواقعية وعاطفتها المثقلة ، وقدرتها العملية الفائقة ، وهي في الوقت نفسه أسطورة متعددة : المندالا - ديميترا - الأمازونة - العزى - نجمة الصباح - أفروديت - عيد القمر - الشاروبيم - الصاروفيم ... إلخ .

سيظل ميخائيل ورامة قطبين متوهجين بامتداد الرواية ، يحتاجان بقوة ويتنافران بالقوة نفسها .

(ولم يرد عليها ، كأنها يرفض ، منذ البداية ، أن يدخل حلبة صراع ضروري معها ، ودائماً يقول لنفسه إن نفي الصراع هو النفي بالإطلاق ، ويرفض صحة ذلك بكبرياء وتطلب قاس جداً ، ويصرم أن حبه لا يمكن أن يدخل معترك الصراع ، وأنه إما أن يكون قائماً وأولياً مسلماً به دون شرط أو لا يكون . وهو يعرف أن ذلك أيضاً غير صحيح ، وأن رفض الإيمان هو قبوله وإقراره القلق . وقد ترددت في أن تفهمه ، وحلقت الحكم في نظريتها المستطلعة إليه ، الداعية للكلام ، والدخول - ص ٢١) .

ميخائيل في ورامة والتنين قد يكون مهزوماً أو معاقباً حل الأقل ، أما في الزمن الآخر فإنه ينتقل إلى منطقة يتزايد فيها شوقه الضاري للنحابة ، وتزداد فيها معاناته أيضاً . ومن هنا سيزداد امتلاكه لفردات حاله ، وفردات وجهه بقضيته ، إنه هنا يطرح العلاقة بين الحب الكامل والمعرفة الكاملة من حيث هي علاقة بين الذات والعالم ، فحلله أفق للزمن ، وبالرغم من تردده الذي هو تردد طبقة ، وتردد مواقعها الفكرية بين القبول والإنكار ، بين التسليم والرفض ، نحسه كما لو كان فارساً مبتلياً بالأم العالم ، يحياه ويصارع مستحباته كما لو كان دون كيشوت ، الحى في كل زمن ، لحظته الحاضرة مليئة بالتساؤل ، وذكريته شاهد على تاريخ قهر الإنسان .

وليس من الممكن أن يكون ميخائيل مجرد شخصية في رواية ، أى أنه ليس مجرد جزء من الحكمة الفنية ، أو أن البناء الفني للرواية هو مجرد إطار له ، بل إن هناك اندغاماً تاماً بين الأمرين ، ووحدة عضوية لا تنفصم .

رامة وميخائيل ، كل منهما يحتاج إلى الآخر ، إلى أن يلتصق به ويحاركه ، ويمارس دراما الوجود من خلاله ، ولكن ذلك التكامل لا يعنى مجرد الامتلاك والاقتناص والاستحواذ الساذج .

يقول إدوار الخراط عن ميخائيل : (في ثنائية رامة وميخائيل استحالة كل جسم أساطير الخصب والجنس ليصبح كأنما هو من جسم رامة نفسها ، وارتطم ميخائيل بهذا الجسم معاصراً له ، وخاص فيه الآن ، وحاش فيه ، بتجلياته الكثيرة ، كما يعيش واقعة وجوده من غير إحالة ، أى إحالة إلى زمن ما ، بل هو يعيش جسم الأسطورة هذا ملتصقاً بجسم حبيته والأسطوري باعتباره ، بنصه) .

يبحث ميخائيل عن المضاف في قلب المادى ، إنه يخلق في شطحياته وسبحاته ، في حين يقيده الحس والشبق والمادى ، لذا فهو يبدو غامضاً ، أو مهيباً ، أو حاملاً لسر عميق من أول الرواية حتى آخرها ، وأفكاره تعكس باستمرار ذلك الصراع الإنسان بين الحلم والعزلة :

(اللبل حوله سجن مطبق . وهو لا يعرف إن كان قد أكل شيئاً ،

ولا يعرف إن كان قد ترك بابه مفتوحاً ، ولا يعرف كيف سقط في نوم ، ولكنه يتفقد فجأة نصف يقظة في غرفة الفندق التى يجدها مضادة بنور خشن ومنسى ، وفي جوفه ألم كاو ممزق ولكنه بشكل ما لا يحسه ، كأنما الألم يخرج من شخص غريب عنه ورحلة حى لا علاقة له بها تنفضه ، ويرى نفسه كأنما من مكان آخر ، خطواته تجرى به حافياً إلى الحمام الضيق المظلم وهو يقرء العالم من داخل أحشائه ، يرفض السياه والأرض ويقذفها كلها إلى خارجه عضوياً ، جسدياً ، في صراخ القى المتشنج المتتابع ، لا يملك من أمره شيئاً ، ويحس حل وجهه خيوط الماء الملح القديم تهرع به لا إرادة ، لا يعرف ما هى - ص ٥٥) .

من زاوية رامة نستطيع أن نرى ميخائيل جيداً ، يلحمها بأطراف أصابعه في جسده ، فلا يدري أين ساقه من ساقها ، إنه شديد قاس في الوقت نفسه ، بقدر ما يشتاق إلى الحياة ، إنه يجرحها بأظافره ، ويكون خشناً معها إلى الدرجة التى تجعلها تصمت أو تنكمش واضعة رأسها بين ركبتيها .

إن كل ما يدور في الواقع الخارجى قادر على أن يدفع ميخائيل إلى تفجير ذاته العميقة . حتى انهيار قاعة قدس الأقداس الفرعونية يدفعه إلى ابتعاد كل ما في أحشائه من غيباء وذكريات وألم يقول وهو مهبوس تحت الأحجار : (ولى اهتزاز سُلُف الوعى المعتم ، يأتبه وجهها المعشوق الصامت الجمال . وحده في كل هذه الحيات المنفضية ، ينحنى عليه ، ويسقط حوله شعرها الطويل الأسود الذى عرفه في ليلة القمر في أسوان بعينه الحار ، أحشابه بحرية مبلولة ، وساخنة من الشمس ، وهو مفتوح العينين ، يحس مسه الخفى حل وجهه وحل عينه ، ويشرب له ، ويغتنى كأنه لم يوجد أبداً ، الوحيد الذى كان له وجود .

شظايا هذه الحياة الواحدة المتعددة ، متكررة هذه الحيات المنشقة المتفارقة ، متطابقة كالشواظ ، أظل أنعمها وأرقق حوافها ، ولكنى في النهاية أرضى بتشعثها الخشن . أريد في الوقت نفسه أن أضع لها مساراً مستقيماً ، وصيغة لا تقبل التفتت والانهيار ، ونسقاً ، فأجده حصياً - ص ١١٤) .

حل ميخائيل أن يظل هكذا رهن محبه ، رهن هزائمه وأحلامه التى تتجدد بطلاقة وإصرار أيضاً . إنه يجسد أزمته من خلال أسئلته المريرة ، وأكثر أسئلته مرارة كان السؤال عن معنى وجوده بوصفه متغفلاً ، عن دور المثقفين وعن معنى وجودهم (انظر ص ٤١) .

لا يريد ميخائيل أن يرسم الآثار فحسب ، بل هو يريد أن يرسم الحياة كلها ، أو بالأحرى يعيد خلقها . إنه يتحرك بين الحى الشمسى وموقع الآثار بشكل ترددى حميم كأنها وجهان لعملة واحدة ، أو كأنه يسعى للكشف عن تلك الصلة بين التراث والحياة .

نتعرف في المقطع التالى على بعثة الحفر التى تتمتع احتضار الأرض وتنش بين الآثار حتى تصل إلى بيت فلاح بسيط مع أسرته وأبنائه العراة : (عندما نزلت الجماعة إلى المقبرة التى انفتحت بابها في حوش البيت الفلاحي المزدهم ، تحت القرن مباشرة ، حل يسار الزريبة المربوطة فيها جاموسة واحدة هتيفة ، تحت النخلة العجوز المتربة المضلعة الحراشيف ، كانت قد فرغت من حديثها مع الفلاح الضارى المنحوت الوجه من البازلت المجذور - ص ١٣١) .

وقال : أليكون البقاء - في قلب الغرضية - هو ، ربما ، كل السر وكل الوجود ؟

وعاد يرتد على نفسه : البقاء ؟ الخلود ؟ هذا أيضاً لا شيء ، لأنه لا زمن . هو أيضاً عدم ، لأنه انعدام الوجود .

قال : ما معنى هذا ؟ ما معنى أنى موجود ، وأننى خلدت ؟ من يعرفنى ؟ من يُبقينى ؟

وقال : حتى حبيبى ، المرأة التى أنا خالداً بها ، التى أنا خالد بحبها ، لا تعرفنى أنا ، هنا ، فكيف تُبقينى ؟ الخلود هو أيضاً اللا وجود . وقال : سُكر الهوى ، وسُكر الخلود . أنى بأن أنيق من السُكرين ؟ - ص ٣٥٢ .

تدخل الأحداث وتفصيلات الحياة اليومية العادية في النسيج الروائى فتكتسب أهميتها ، وتصبح جزءاً فاعلاً في البناء الفكرى للعمل ؛ ذلك البناء الشمولى الذى تتحد فيه لحظة التكتيف مع اللحظة العادية لتشكّل مجتمعه لحمة ذات خصوصية (كان في طريقه إلى المحطة ؛ وأوقف التاكسى على باب المصلحة وراء المتحف على جنب من ميدان التحرير - ص ٢٦) - (طفلة السعادة وهى توضع ، دقيقة وصارمة الترحيب - ص ٣٤) وهكذا . فالرواية على الرغم من تجريبيتها تجعل الخاص جزءاً من العام ، وتجعل العادى والبسيط والألف قادراً على التلاحم مع أعمق الأفكار ، ليشتكّل في النهاية النسق الغائم المفجع للحياة .

تناقش الرواية فيها خاصاً للواقع وما يولد فيه ، في إطار الوهم بمناقضاته المتصارعة . وفي الوقت الذى يتجه فيه ذلك التيار نحو الشمولية والتسامى يولد في داخله الاتجاه المناقض ؛ الاتجاه المادى ، الواقعى والعمل .

الاتجاه الأول قد يصل إلى حد التجريد ، والاتجاه الثانى يصل إلى حد المعاناة الجسدية والوجودية العنيفة .

أحياناً يمثل ميخائيل الاتجاه الأول ؛ وأحياناً تمثل رامة الاتجاه الثانى ؛ ولكن كليهما قلن إلى الآخر محتاج إليه ، وإن كان لا يمتزج به أبداً . رامة لا تستطيع أن تهجر ميخائيل ؛ وكذلك حياة ميخائيل مرهونة ببقاء رامة ؛ ولكن الاثنين غير قادرين على الامتزاج النهائى .

نستشعر في بداية الكتاب أن الشخصيتين متآزرتان متحدتان كما لو كانت العلاقة بينهما بسيطة سهلة . وتدرجياً تتعمق العلاقة وتتنامى حتى تصل إلى أقصى عمقها وغزارة تشابكها عند نهاية الكتاب ، حيث تصبح شيئاً مختلفاً وعسيراً .

ينبى أن يظلا هكذا عاشقين أبدين . إنها حالة من الاتصال المنفصل ، أو التداخل والتوازي في آن واحد . والحب بينهما عنيف وتترى كما وصفه الخراط نفسه ، ولكنه على الرغم من حسنيته يشرف على مناطق صوفية ، يجاوز فيها الجسدى والآن إلى المطلق المجرد . والعشق بامتداد الرواية سيكون المحيط الذى تعمل بداخله المحاور كلها بشائباتها القلقة ، وحنينها الحزين ، ويصبح العشق هكذا هو جمال المعرفة ، وجمال الحياة بكل غناها .

وعندما تصبح العلاقة بين ميخائيل ورامة هى الحياة نفسها بكل

تسمى الرواية إلى كشف الاغتراب في واقعنا . إنه اغتراب عميق شامل ، يتمس جزء منه إلى الاغتراب الإنسان الوجودى ، وهو الذى يدفع ميخائيل إلى أن يطرح شوقه إلى التواصل والتكامل بل التوحد مع الآخرين في مواجهة محتته الخاصة ، هذه الحدود الضيقة للزمن الذى كان قد مر أن يولد فيه ، والجزء الآخر من الاغتراب يتمس إلى وضع الإنسان الاجتماعى المفقود في واقع غير إنسانى ، يطارد الأحياء والموت ، ويكبح أدمية البشر وحفهم في حياة أمنة من الفقر والتخلف والفتح (كنت أعيش أنا والذى والذى منذ سنوات في بلدتنا مركز أبو قرقاص محافظة المنيا ، على حجرة بالإيجار مظلمة ، ليس بها ماء ولا كهرباء ولا أى «أساس» سوى حصى ننام عليه . . كان والذى يحمل فلاحاً بالأجر ، ومات وتركى أنا والذى نفترش الأرض ونلتحف السماء واشتغلنا في غيبز بالبلد لكى نجد ما يسد رمقنا . وحصلت على الثانوية ، والتحقنا بكلية الطب جامعة الأزهر . . لا أجد من يقف بجوارى ولا مأكلا ولا ملبس ولا كتب وخلافه . . أنا مقيم بحجرة فوق السطح في أحد أحياء القاهرة ، سقفها مغطى بالبوص ، وأرضها كما جعلها الله . لا أجد ولو بطانة أفرشها لكى أنام - الطالب شحاته حسن المنزلاوى - الأميرية - مدينة الفردوس - شارع أبو بكر الصديق - حارة وهبه حسن - منزل رقم ٧ - ص ٩٦ .

رأيت الأنوبيس يضربه ، أمام القهوة ، يرتفع عن الأرض قليلاً ، ثم يسقط خفيفاً وكأنها لا وزن له ، إلى اليمين ، كومة طرية بلا حركة في الجبلية البيضاء غير النظيفة .

الزحام والأصوات في الميدان لا شأن لها بالميت . الناس والسيارات والثرام ثالٍ وقضى . في الساعة جاءت جماعة صغيرة من النسوة لابسات السواد بصرخن ويلطمن ويشورن بالأذرع ، وبين أرجلهن أطفال تمهر في الفسائين والجلاليب . كان صومهم لا يكاد يسمع في ضجة الميدان . توقف الناس لحظة يرقبهم . ولم تبطئ السيارات . وجلسن على الرصيف حوله . الصرخات ترتفع وتختف ، واللطمات على الحدود تشدد وترنح . وفي التاسعة جاءت حربة بوليس سوداء مقللة ، عالية ، مما يستخدم لنقل المساجين . ونزل منها عسكريان وحملوا الرجل إلى أرض السيارة ، وقطعوا الجرائد على الرصيف - ص ٤٦ .

سيكون من سبيل هذا الاتجاه أن يكشف عن مدى عمق ذلك الشوق لإعادة التواصل بين الإنسان والآخرين ؛ بين الإنسان وأشياء الكون الباردة ؛ بين الإنسان ومعطيات واقعه الاجتماعى . وسيكون من سبيله أيضاً أن يكشف عن الترقى لصنع حياة مغايرة تتخطى الرامن ، وتجاوز سقطات الإنسان وعثراته وتخلقه المفتح . ومثلها طرح ميخائيل اغترابه الاجتماعى من خلال التفصيلات والأحداث والحوادث اليومية التى تنال من أدمية الإنسان ومجهز على شوقه للحياة ، يطرح ميخائيل أيضاً اغترابه الإنسان العام من خلال ذلك الحس الصورى ، ومن خلال إثارة الأسئلة التى تخترق الزمن والأشياء ، وتخلق فلماً جديداً تدور فيه العلاقات من خلال منطق جديد وقوانين دوران تُعجز الألف والتعارف عليه ؟ ، غير أن الإحساس العميق بالاغتراب سيقابله في الوقت نفسه تلويحات بانتاء عميق أيضاً (وقال بالطبع ليس هناك أبداً هذه الغرضية العابرة التى أظنها قد انقضت . لم تنقض ، وأظنها قد زالت ، ولكنها باقية ، بمعنى ما ، باقية . هذا أحرفه .

مكتبة مركز اطلاع رسانی
بنیاد وادبیرة المعارف اسلامی

الرواية تكسر البناء التقليدي للموروث الروائي السابق عليها ، دون أن تنفي من ناحية ، ودون أن تستعير قالباً فنياً أفرنجياً أو أدوات فنية لتلقطها من الإنجاز الأوربي من ناحية أخرى .

نجحت الرواية في أن تتجاوز الإبداع الروائي العربي التقليدي ، وأن تستفيد من الإبداع الأوربي الحديث لتقدم رؤية مصرية عربية متميزة ذات خصوصية جديدة .

وتتميز الخراط بامتلاك أسلوب فريد في قدرته على الإغناء التدريجي لكل المستويات الفنية بطريقة تدفع متلقيها إلى الغوص شيئاً فشيئاً حتى يصل إلى ذروة المعاناة .

علينا أن نتابع ذلك المونتاج الرهيف الحس ، الذي قسم العمل زمنياً ومكانياً ، وأشاع روح الموسيقى ، بتوافقاتها ، وبفيضها ، وانقطاعها ، من أول الحرف حتى المقطع ، حتى الباب ، والعمل كله .

علينا أن نتابع ذلك الحشد الضخم من القصص القصيرة ، والحكايات والحوادث البريئة ؛ إنها ألف ليلة وليلة معاصرة ، ذات حبكة بنائية خاصة . وفي وسعنا كذلك أن نتعرف تيمات متنوعة كثيرة لشخصيات أسطورية أو أحداث من قصص أسطورية أو فلكلورية أو تاريخية قديمة ، فنستطيع مثلاً أن نتعرف إيزيس ، وجمهورية أفلاطون ، وكذلك هاملت ودون كيشوت ، إلخ .

لقد اعتمدت الرواية الحكايات القصيرة المتصلة على نحو أعطها تلك النكهة التراثية من ناحية ، وطراحة قصص الحكاء المصري الشعبي من ناحية أخرى .

وتحكي الرواية كذلك ما كان الخراط قد حكاه أيضاً في تجاربه القصصية السابقة ، ولكن من خلال المنظور الجديد . ونستطيع - مثلاً - أن نمود إلى عالم « السكة الحديد » عنده من وجهة نظره الزمن الآخر : (يبحث في لف وفوض بين الأرصفة ، والمتنشين الواقفين بتريص ، والغضب الملتوي بتفريعاتها الخبيثة الشكل ، والحمالين الذين يجرون أمامه ووراءه ، والحوارز الحديدية التي يراها أمامه فجأة ، والكمسارية يطلون عليه من نوافذ القطارات الخالية تماماً من الناس ، يتلمس طريقاً يصعد عليه من وهدهته المتشابكة الخطوط تحت سقف المحطة الزجاجي العالي ، إلى الجسر الرمل الطوي الكتلة ، الذي يعرف مع ذلك من مجرد رؤيته أن رمله سوف ينهار تحت قدميه حتى لو استطاع أن يجد السكة إليه وأن يضع قدميه عليه - ص ٢٩٨) .

تمثل الرواية على أن تمنحنا إحساساً بالكائن الواحد المتعدد من خلال منظوراتها الرئيسية الممتدة بطول العمل ، التي تنعكس في أصغر تفصيلاتها داخل ذلك الحشد الغزير من المعطيات الروائية .

ونستطيع بتتبع ذلك الحشد أيضاً أن ندرس ثلاثة مستويات للأحداث ، هي : الأوهام - الذكريات - الوقائع ؛ تلك التي تتقاطع في النهاية جميعاً لأنها - كما يقول الخراط (موضوعة على مستوى واحد من الوجود ؛ مستوى واحد من الفعلية ؛ مستوى واحد من الحضور الدائم . هنا يتغنى الفارق بين الحلم والذكرى والواقعة ؛ بين الأسطورة التراثية والأسطورة المعاشة ؛ لأنه لم يكن قائماً قط ؛ لأن الوجود في نسق ضوئي موسيقي لا يقبل مواضع هذا التفارق بين

تراثها واتساعها ، فلن نستطيع أن نضبط العلاقة بينهما في نقطة محددة ؛ فهي الحياة المتبدلة الصور .

(كان جسمه يضرب بالإرهاق والتبك والشبق معاً ؛ تسوقه اندفاعات متعاقبة ومتزامنة من الحب والرغص ، والعرفان والتكران معاً . وعندما خف ضوء القمر من وراء الزجاج ، وتقطر منه غبش الفجر المبلل بنور شاحب ، كان الصراع مازال يدور بين الجسدين المعذبين المقلوب بهما إلى أحدهما الآخر قلباً - ص ٥٦) .

(قال لها : أحبك لأنك أنت . أحبك الحين معاً - ص ٦٩) .
(يده مفتوحة على الدوران الناهم المتحدر ، والسيقان متجاورة تتلاصق وتتضام في بطن دون عمد ، حتى لا يكاد يعرف أين ساقها من سائبه - ص ٣٣٥) .

(٢)

لا نستطيع الرواية أن تصل إلى ذلك الموضع الرؤيوي ، وأن تقدم ذلك التصور الخاص الذي يطرح انكشاف الحس الداخلي في علاقته الفنى مع العالم الخارجي ، إلا من خلال أدوات فنية جديدة ، شديدة الصلة بما تقدمه من أفكار ومضامين .

تتملص الرواية من قيود الأسلوب المشهدي ، وتطرح نفسها في شكل تدفق بانورامي حر ومستمر . والرواية في مجملها لا تتمحور حول أحد معطياتها البنائية الداخلية ، ولكنها تتمحور حول مجموع معطياتها .

يقيم الخراط رواية جديدة حقاً ، تكتشف أرضاً جديدة ؛ فهي لا تكتفى بمناقشة الحداث من خلال أسلوب قديم ، بل هي تخوضها لتسير في اتجاه غير مسبوق .

الرواية في حالة صراع مع الظاهرة التي تنتمي إليها ؛ فهي ترفض النقاء النوهي ، وترفض التصنيف الصارم والتفنين الضيق ، وتستفيد من أشكال فنية عدة ، تتآكل الحدود بينها .

والكاتب يحنى بالكتابة من حيث هي مفهوم إبداعي له طبيعته الخاصة . وهو في حين يجعل الواقع مرجعه الأساسي ، لا يستنسخه أو يعيد تصويره ، بل يوتره ويحيى فيه الأسئلة لا الإجابات .

إن علاقة وثيقة تربط بين أسلوب الفنان وطرائقه الفنية ، وبين فكره وتصويره الجمالي بشكل عام في تلاحم عضوي ، وبين الشكل الفنى المبكر وهتاه ؛ بين الصيغة والجوهر .

تدخل رواية « الزمن الآخر » في منطقة إشباع للرواية السابقة « رامة والتنين » ونظير المسألة قابلة لمزيد من الإشباع في عمل تال .

ونجربة الخراط التي تجسدت في روايته أشبه بدائرتين من الماء تغذى أولاهما أخراهما بطريقة تسمح بمزيد من الارتواء في دوائر جديدة ، وهكذا فإن التجربة الروائية تتصل وتتمدد في الوقت نفسه .

والتجربة عند الخراط بشكل عام هي تجربة حياتية أكثر من كونها تجربة إنجاز وانتهاء ؛ فهي عملية مستمرة ، كالتيار المتدفق أو الباليه الرافص ، لا يمكن أن ينحصر في سطح الورق الأبيض ، إنها نوع من الفائتات المعيشة ؛ نوع من الصراع الدائم بين التخلق والخلق ؛ بين التكون والتكوين ؛ بين المادة الحية والقالب المحدد .

وجدنا أن كلا منها يحتوي عدداً من المعطيات التي هي بمثابة نقاط انطلاق ونجده . وهذه المعطيات تكاد أن تكون ثابتة : الوصف الدقيق - الرسالة الشخصية - الحس القبلي - الحرافة الشعبية والفلكلورية - ذكريات الطفولة - الكاريكاتير - المصطلحات العلمية ومسميات الأشياء الخاصة والدقيقة - الاستفادة من القرآن والإنجيل والكتب الدينية والصوفية القديمة - رصد الواقع السياسي - تفاصيل من الأحداث اليومية - المناطق الأثرية - ملامح الواقع الاجتماعي - الجنس - الفلسفة - الحلم - الأسطورة ... إلخ .

فإذا ما تبعنا السبعة الأبواب الأولى وجدنا تكراراً لتلك المعطيات في كل باب جديد ، مع وجود تغير في ترتيب تسلسلها ، وتغير في غزارة تفصيلات واحدة منها وعنفها ، أو في اختصار معطى آخر ، وهكذا . وهذا ما يعطى حساً بأن كثيراً من عناصر الشبكة الفنية ينشأ ويتطور بمرور في أثناء الكتابة ، وفي خضم التطور الداخلي .

ولكن بدايةً من الباب الثامن سيكون هناك اختلاف تكتيكي بارز ، وسيكون هذا الاختلاف مرتبطاً بالرؤية الكلية ، فالقسم الأول من الرواية ستتعرف فيه الحركة الدائرية داخل الواقع زمانياً ، ونلاحظ نشاطاً فذاً لميخائيل ، وحركة بندولية بين بيت رامة وموقع الآثار ، أو بين «مينا هاوس» والموقع أيضاً .

وفي الفصول السبعة الأولى كذلك سوف يصعد الواقع السياسي والاجتماعي إلى سطح العمل الفني ، وتتوحد رامة بواقعيتها وحسها العمل ، ودفعها ، تختلط بالمللثة ، وتختلط بميخائيل على فراشها ، كما يموت عبد الناصر ، وينكسر واقع الطبقة المتوسطة التي رصدها العمل الفني في أروع صورها ، وينكسر واقع مثقفين انتهازيين رصدت الرواية تناسلهم غير البشري ، وصراخهم الثالث من أجل الحصول على منافع شخصية ضيقة بل غريزية أحياناً (يخرج معها ، ينام معها حتى ، لا بأس ، مفهوم ، لكن أن يعاملها هكذا . ثلث يوم ، مباشرة ، يرفض أن يرد عليها بالتليفون صباح اليوم التالي بعد أن أخذ منها ما يريد - ص ٤٨) .

بداية من الباب الثامن ، وبامتداد السبعة أبواب التالية ، سيكون صوت ميخائيل هو السائد ، وسوف يظلل الأحداث جميعاً برؤيته ، وحامه ، وشوقه لأن يحب ، وأن يفنى في حبه ، وفي تواصله مع الكون ومع التاريخ الإنساني .

لقد تعرفنا في الأبواب السبعة الأولى عالم ميخائيل الكثيف ممتلئاً بالحركة ، بالبساطة الأولى في معرفة رامة ومعرفة أقرب الأشياء حوله ، وبالبداية في تعامله معها . أما هنا في الأبواب السبعة الأخيرة فستظهر رؤية ميخائيل ذات الطابع التأمل والفلسفي ، وتصبح الأحاسيس ببطء وأكثر نضجاً وتعقداً ، وتكتمل الأبواب الأخيرة بتلك الصرخة المحتضرة المشبعة في السطور الأخيرة من الكتاب .

وهكذا يصاحب التغير في خط الرؤية تغيراً في التكنيك البنائي بامتداد الأبواب الأخيرة ، مع ملاحظة أن عناصر كثيرة لازالت موجودة بكامل حيويتها وفعاليتها أيضاً .

إن التكرار والدورات المتشابهة في تلك الرواية ستوضح سعي الروائي إلى كمالٍ لا نهائي ، هو محال ومغفر في الوقت نفسه .

مقومات أفنومية غير متضاربة أصلاً . ونحن نألهون حقاً كل امتداد الرواية بين الحقائق والأحلام ؛ فكل حدث واقعي يكاد أن يكون حلماً ، وكل حلم متحقق فعلياً في الواقع .

توهك الرواية بالواقعية الشديدة ، ثم ترمي بك فجأة في الميتافيزيقا ؛ تسحرك بالتاريخ والأسطورة وروح التراث ، ثم تحرق قلبك بأحداث واقع اجتماعي يتخطى ويغالي القهر والفاقة .

تخلط الرواية بين المجازي والتحليل ، وتمزج المادى بالحس ، وتوهنا الكتابة بفرقها في نقاط مركزية عدة ، في حين أنها تنوى التعبير عن التوحد أصلاً . وإذا نحن بحثنا في البنية التركيبية لمعطيات كل باب لتكشف لنا ذلك التواصل الذي هو سر الرواية الخصوصي ، ولقانونها الذي تفرقت به .

(٣)

كل باب في الرواية سينتهي في صفحاته الأخيرة من حيث أحداثه ، ولكنه سيتكرر في طبيعة تفصيلاته ورموزه وتلميحاته وإشارات في الأبواب التالية ، تلك التي تتراكم وتتحرك بلا راي ، مُعَمَّدة لأبعاد أكثر ثراء داخل المحاور الرئيسية ، مقدمة باستمرار إضاءات جوائية متتالية العمق . واختفاء الراوي هو محاولة من الكاتب لجعل الحدث جزءاً من وعي كل أكبر من أن تقدمه شخصية محدودة ومحدودة ، ويجعل من الاندفاعات الحسية لغة إنسانية مشتركة نفاذة الأثر .

ويرتبط كل باب على الرغم من اكتماله ببقية الأبواب الأخرى ؛ فهو يفرج منها ويصعب فيها في الوقت نفسه ؛ فنحن يلازم تشابك خزير داخل تلك السلاسل الطويلة من المشاهد التي لن نفهمها إلا إذا تمادينا مع جزرها ومدى ، وتحركنا فيها كلها مع ذهاب وإيابها ، وفحصنا نوياتها المتوالدة .

كل باب هو صورة مصغرة للرواية بأسرها ؛ وذلك بمثل تحقيقاً لجدل بين الكل والجزء ، بين التكوين السحري والنسيج الفني الذي يخص ذلك العمل .

وأسلوب الكاتب الفني يفرض علينا طريقة جديدة في تلقي الروائي ؛ فهو يكرس لأدب القارئ وأدب التلقي كما أشار بعض النقاد العرب المعاصرين . فنحن في رواية «الزمن الآخر» لا نستطيع أن نتبع العمل بالطريقة التقليدية ، بل أن نطرقنا في فهم العمل ستخضع لمراكز متعددة وموحية ، تسير الحركة بينها بشكل استبدادي أو تناوبي ، ونظل الفكرة الواحدة في طور اتساع وتداخل مع أفكار أخرى حتى يصبح العمل كله مجموعة ضخمة من العلاقات المتشابكة ، التي تعطيك بزخما الكلي الحالة النهائية التي يريد الكاتب أن يوصلها . ويتحول الحس بالتكرار إلى حس بالعمق المتزايد ، مهدداً تطوراً درامياً خاصاً .

كذلك فإن احتواء النص على الملامح الشعرية مسألة بارزة ، فنحن أمام خصائص لغوية وبنائية رفيعة ، وأمام طاقة مجازية عالية ، تُكسب العمل روح المزج بين الرواية والشعر .

ومن الملاحظات الرئيسية في البناء الفني للرواية اختلاف الأبواب السبعة الأولى (الباب اسم من أسماء المسيح) في هيكلها البنائي عن الأبواب السبعة التالية ؛ فإذا نحن راقبنا تركيب الأبواب السبعة الأولى

والاجتماعية والفكرية ، واختلاط الأفكار وعبثية الأطروحات التي تقدم حلولاً مؤقتة لا معنى لها . ويلتقط ميخائيل أخبار الحرب من راديو اسرائيل وليس من الراديو المصري ، ولا يستطيع أحد أن يشير بأصابع محددة إلى موضع الألم .

وكذلك أحداث بيروت منذ بداية الاحتلال حتى أحداث صابرا وشاتيلا ، وأيضاً إدانة ملاحم العصر الحديث وويلاته الاقتصادية (عجيج الأوناش والبلدوزرات تقيم الصروح ، بينما يصطلي على الفحم الشحيح صعايلة أسويط وسوهاج المحرومون من سوق النخاسة في ليبيا والكويت . حيثان الانفتاح تندرج إلى أفواها المفتوحة محاصيل الوادي الحزين ، وحصاد التراث وحضارة المواويل وطحن الجسوم والعقول ، وأجسام النساء والرجال تُشترى وتباع في مسارب الشقق المقروشة ذات ريع المليون ووطء الحصون الأحشاء وسحق حرزها الحريز لتحسين نسل كمبروتر الصناعات والمخابرات الحافق الحضيف ، واستثمار تروس الروبوت كاستغلال حذقة قلب الإنسان سواء بسواء في شعار السماسرة وفحش الوسطاء الكومبرادور - ص ٢٨١) .

..إننا نستشعر أن هناك صراعاً مع المطلق يأخذ مساحة اجتماعية ، وصراعاً مع الواقع الاجتماعي يجارسه راهب متصوف .

وتعتمد الرواية الخرافة الشعبية والأسطورة من خلال مستويات عدة . ولنتأمل في أن تكرار مقاطع التصويت حدث سبع مرات ، وأن أبواب الرواية أربعة عشر باباً ، أي ضعف الرقم سبعة المقدس ، ولنتأمل طقس الموت (صرخة بوق القيامة في كون موحش يحاول ليس فيه أحد ، كأنها رمال الصحراوات الشاسعة لم تطأها قدم منذ البدء السحوق حتى النهاية التي لن تأث أبداً . والأفق الفسيح المترامي إلى غير أفق يدوي بصرخة البوق - ص ٥١) وتتعرف الخرافة في استخدام الطب الشعبي على النحو التالي (مسكون بغراب أسود ، خطيس . . لازم هراب نوحى ، يسلقون لحمه ، ويحشون المريض من حسائه . . وكان يمر براحتى كفيه على ظهرها ، ويكتب عليه بسبائه كتابة رقيقة ، قالت : ثلاث مرات فقط ؟ - ص ١٤٦) . وهكذا تجسد الرواية بُعداً رئيسياً في التركيب الداخلي للإنسان العربي .

تلك بعض ملامح من الرؤية الكلية التي تتشابك معطياتها بقوة . وهناك الدقان الذي يمس أفاق التضميلات في حياة ميخائيل . وهناك الموضوعي والاجتماعي الذي يرصد أحداث واقع يتحرك وتاريخ عام ، وصراع بين العالم الداخلي ، والفعل الراشح للعالم الخارجي ، وسعي الرواية لخلق ذلك الترابط النفسي ، وذلك التكامل البنيوي لكي يفي بالشروط الداخلية جميعاً ، مجسداً ذلك الصراع بين الوضع الإنساني المحكوم عليه بالعرضية ، النزوع الإنساني نحو الاجتياز الدائم ، هناك الذهني المجرد الذي تتخيله ، وهناك الواقع الفعل بكل ملامحه الضاغطة الضاربة في أعماق حياتنا ، تلك العلاقة التي تقول بأن كل ما هو ذهني له صلة بما حدث أو بما سيحدث حقاً في الواقع الحى ، وإلا لما تكون أصلاً في خرافات العقل البشرى .

هناك سلاسل من الأطراف المتناقضة تطرح الرواية صراحتها باستمرار ؛ فإذا التقينا بالآثار القديمة فنحن لسنا بإزاء مقابر أو مدافن أو مجرد حوائط وجدران ، بل نحن أمام نوع من الحياة الأبدية ؛ هناك

والتكرار هنا لا يحمل منطق الزخرفة العربية الإسلامية المتكررة الوحدات ، ولكنه التكرار الذي يعطى الشكل الهرمى الذي تتسع دوائره حتى تصل بنا إلى عمق السؤال الكل ، عمق المحنة .

والبناء الكل للعمل لا يفهم إلا من خلال تراكم تكوينات تتابع مسرعة ولكنها لن تعطيك زخماً الحقيقي إلا عندما تتراص كلها ؛ فالقيمة الحقيقية لكل صورة لن تتأق إلا من خلال تراكمها مع صورة سابقة ولن نفهم قيمة ذلك المركب إلا في نسقه مع مركب آخر ، وهكذا . ومن ثم فإن الدلالة دائماً غائبة في التتابع البسيط ، ولن تصل إلينا إلا من خلال الانصهار الكل لكل معطيات العمل الأبدى في وحدة شاملة ، حتى تعطينا الرواية في النهاية ثقلها الرويوى العارم .

(٤)

وتستخدم الرواية حشداً عظيماً من الأساطير القديمة ، يقابله حشد عظيم من الوقائع والأحداث المؤرخة والمنشورة في الصحف اليومية ، تلك الوقائع والأحداث الضاربة على تقديم صورة أليمة للجمهور الاجتماعي . وأنت تجد نفسك وقد رأيت الخيال بعين إخبارية ، أو نظرت إلى الوقائع بروح خيالية .

وهكذا تقدم الرواية كماً كبيراً من الثنائيات المتضادة التي تتصارع بشكل متفجر على امتداد العمل ، وتعطينا باستمرار ذلك الحس الفانتازيوى الدائق بإزاء هذا التركيب الخاص لدrama الأضداد .

يمثل هذا الاتجاه نزوعاً نحو الشمولية ، وسعياً نحو الحقيقة الكاملة ، بحيث لا يجرى أى طرف للثنائية على الطرف الآخر ، بل يظل شكل العناق والتداخل سائداً . يقول إدوار في حوار له عن تجربته : «أرضية الصراع هي الأرضية الحقيقية للصراع كما أراه وأحسه وأحاطه وأحاطه ، في ذات وفي الناس ، صراع بين متناقضات لا تكف أبداً عن القتال والحوار ، والتلاقي والعناق ، والانفصام ، والدوران حول بعضها البعض ، كحركة أفلاك لا يرسها قانون ، بل تختلط لنفسها القوانين . . النزوع نحو حجب كامل أراه مستحيل لأنه كامل وبين استحالته ولكن السعي أبداً لا يتوقف» .

هناك المجازي الرمزي المفاوق للواقع ؛ وهناك أحداث سبتمبر ، وغزو لبنان ومذابح الأطفال في صابرا وشاتيلا ، وأحداث المنصة . . إلخ .

إن إحساساً بالقبح وبالاخذال يدفع بالرواية أن تمجد الزمن السياسي وترفعه عن سياق السرد الزمني ، فنقرأ عبارات معينة في بداية كل مقطع يتعرض لموقف سياسي من مثل «هل تذكر؟» أو «هل تعرف؟» «تذكره» ، «وحكى لهم» وهكذا (وتذكر ميخائيل، مرة واحدة ، أيام الجامعة في إسكندرية ، وكيف كان لاسم عباس فؤاد رنة ومهابة في حركة الطلبة اليساريين سنة ١٩٤٦ . لم يكن قد رآه ، ولكنه كان يناوئه ، من بعيد ، الحجة بالحجة ، والتنظيم بالتنظيم - ص ٤٢) . (وتذكر ميخائيل وكيل النيابة الذي حقق معه في الأربعينات ، سأله حدة أسئلة كأنها بلا اهتمام ، ولكنه اهتفل في ١٥ مايو ١٩٤٨ دون أن يوجه إليه اهتمام - ص ١٩٤) (انظر صفحات ٥٢ - ١٧٠ - ٢٧٢ - ٣٠٠ - إلخ .)

وقد تعرضت الرواية لهزيمة ١٩٦٧ وعمق مسألتها السياسية

الإلزامى الأبيض المختومة ، رشقة العنق ، عليها رسم قصر بأبراج ، والحروف القوطية البنية صبة القراءة ، وأطباق من الفس المجنون المتلفة بالفاكهة المجففة والطرية ، البرقوق الأسود والمشمش والتين والبلح والخبز الشامي الممرش الساخن ، شرائح رقيقة لانقصائها فرقة خافته بهيجة ، وانفضاض لفينة الزجاجاة الثمينة ، وللكثوس زين كأنه آت في سياق باخ الشفاف ، ولللبيذ نكهة عطر قديم مرهف - ص ٩٧ .

ولمر البلح الذي كان أبوه يقطره في بيتهم في المقيم صالماً وثقيلاً ، والخبز الصعدي الناضج بخميره في الشمس ، والنيذ الكثيف الشفاف ، العلب المر معاً ، والبصرة حل لقمة البتاو السفنة التي ساحت عليها الزينة ، وماء النيل المروق بنوى المشمش في الزهر ، وسائدتشات الشاورمة بالطحينة والسلطة البلدي والسكين العريضة تشق الشرائح الرفيعة البنية التي تكاد تكون شفافة من حل جسم اللحم الدوار تلعبه ألسنة النيران الطرية المحجول ، ورفائق الحيار الطازجة والطماطم والفلفل الأخضر والبصل مهروسة ... إلخ . (ص ١١٦ - ص ١٢٥ - ص ٢٢٥ - ص ٢٤٠) .

وهكذا يظل قانون التناقض متفرعاً في سلاسل صغيرة تكاد تغطي جسم العمل الفني كله ، حتى تصبح الرواية ملحمة للحدود التي تتفاعل لكي تضيء حل المسار الحياة والحركة من خلال صراع وجدل وتوالد دائم .

كل حدث في الرواية لابد أن يصارع نقيضه ، وكل تقدم للحركة الروائية تصحبه حركة في الاتجاه العكسي . إن الموديل التي من المفروض أن تقدم نموذجاً جمالياً سنجدها قلادة البطن (تذكر ميخائيل أنه رأى ، عندئذ ، أول امرأة عارية في حياته ، وتذكر الجسم الأسمر النحيل ، والثديين المرتخين ، والبطن المضمض الذي لم يكن يبدو نظيفاً تماماً ، والبتت تضم ساقها الضامرتين المفلوكتين في وقت معاً ، برشاقة الموديل المدربة ، مقفلة ، بخيلة ، وأنه أحس فقط برثاء للبت . كان فضوله الجنسي قد توقف ، وهو يضع حل الورق خطوطاً تجريدية باردة ، وأحس أنه غش) . (نفسه - ص ٦٣) .

وفي مقاطع أخرى ترصد الرواية تبعاً آخر للتناقض الذي يعمشه واقع اجتماعي زائف حيث أناس متهنون في عقر دارهم ، يبعون أنفسهم رخيصة ، في الميادين الخلفية ، والمطابخ الخلفية لمواسم العالم كله ، بحثاً عن التراستور والفيدر والبول اتوماتيك (نستهلكها ونستهلكنا حل شط الشرعة التي ما تزال تغص بالبلهارسيا ، نحن الذين ما زلنا نأكل المش بالدود وأعواد الجمضيس ، بالرخيف الجاهز المدهوم ! نأخذ قطعة اللحم بصعوبة من الحكومة بالمعظم والشفت ، ونفك الخط بصعوبة ، ونطلب من الغريب أن يملأوا لنا استمارات السفر في مطارات مالطة وطرابلس وجده ويغداد !) (ص ٣٨) .

(٥)

اللغة في الرواية هي أحد المتكآت الفنية الأساسية ، أحد متكآت النظام السيميوطيقي في هذا العمل ، فهي لغة محسوسة ، تعمل حل الإسهام في الحالة الكلية ، شديدة الكثافة ، وليست فقط لمجرد

التراث الفرعوني والروماني والقبلي يمش داخل التفاصيل الحية للواقع اليومي ؛ وهناك - كما سبق - المقبرة التي يواصل الأثريون الحفر فيها حتى يصلوا إلى بيت فلاح وأسرته ؛ وهناك أيضاً الأثر الفرعوني الحجري الذي يمثل بالحياة (يدخلون من البابين اللذين حل اليسار لقاعة كبار الكهنة بها أعمدة البردي الأربعة ، كان أوزير واقفاً ، عبر الحد النهائي غير المحسوب ، ابتسامته غير مرئية وهو يتلقى قرايين الور المسمن المذبح ، وأصابع البلح المدور ، وسلك البطي المتلصق بجسدانية مشرعة الزعانف ، وفروع الشبث الدقيقة ، وأوراق الخس العريضة ، وعيدان البصل الأخضر المكور الرأس ، المستدق الأطراف .

حل الأرض جذور مستديرة مشعشة الأطراف ، كل ما بقي من الأعمدة التي سقطت وتحطمت شظاياها وحلتها أيدي المفتاحين والتاكرين ، طائر عنخ ، الرخ ، ذكر العقاء المستحيل ، بجناحيه المفرودين المتصلين ، لا يزال يخلق ، متصباً ، فوق مرجون النخل الطري الخصب ، الطير الوحش الذي لا يأكل إلا من رأس نخلته المفتوحة له - ص ٨٦) .

وكذلك يستيقظ معبد آخر (كانت شجيرات الزيتون والتين وزروع الشعير والليمون تمتد حول المعبد - ص ١٠٨) .

وننظر إلى علاقة ميخائيل بالماضي أيضاً من خلال إحياء أساطير دون كيشوت ونرسيص ، ومن خلال شوقه القادح للصور الفوتوغرافية القديمة وفكرات الماضي البعيد (وطلب منها ببساطة وشوق ، أن يرى صورها القديمة مرة أخرى ، أن تقوم فتأت إليه بها من الخزنة الصغيرة جنب السرير - ص ٣٢٠) .

ثنائيات أخرى ترصد الرواية ، بين المهرطقة الشعبية والبحث العلمي والمادية في أكثر صورها وضوحاً ، بين الحدث اليومي والصوروة ، بين الطموح والإعفاق ، بين السرد الحالم والانتاخي والواقع المباشر الذي يرصد وقائع اجتماعية وتفصيلات مختلفة من أحداث الحياة اليومية .

وهناك وجدان صوري ، يقابله حس شهوان ، يتلمس عريضة الغريزة الإنسانية ومتطلباتها الأولى . ميخائيل يسبح بين الماذن الرشقة كالإبر التي تطعن السهام ، وبين مقابر العشاق الثلاثة : ابن الفارض وجميل بنية وكثير عزة في صحراء المقطم المزودة بأحداث الفجار والعشاق والقتلة والضحايا القدامى ، ولأن الحب الذي يصرفه ميخائيل هو كامل وصافي ويدائي وجوهري الحب يطوى ولا يحكي ، إن يسبح بالسربيع دمه . فكيف يتكلف ، مع المقتول قديماً ، ستر أخرى ؟ أليس الحب نصيحة قتل ؟ والكتمان أقتل ؟ - ص ٤٤) . وفي المقابل نلتقي بالوصف الحسي للأطعمة وعلاقة الرجل بالمرأة في حدها الجسدي (طليبا بيرة ستلا ، وطبق بيض مقل بالبصطرمة ، كبيراً اشتركا فيه معاً ، جاءت به مضيفة طيبة الجسم كرخيف الخبز الطازج ، والمكان دافئ وهب برائحة القهوة - ص ٩١) .

وكذلك سيكون هناك حل امتداد العمل احتفاء عارم بأنواع كثيرة من الأطعمة والأشربة ، تتناول في هم حس بالغ (شرائح السيمون فيمب المدخنة بلونها الأصهب ، نصف الشفاف ، عليها لمعة زيتية مخضلة ، وفيها حروق مضلعة متراوحة ، داعية ، وزجاجات النيذ

لتخلق تراكماً شديداً الإيحاء . أما الصورة الواصفة فلها أهمية خاصة ، حيث يتميز الوصف باندفاعاته شديدة الغزارة ، التي تستنفذ معظم رصيد الذاكرة البصرية ، يحيط الوصف بالشئ عن قرب فيصوره تكميباً ، يكاد يخترق جلده ليشرى بسمى حيث وراء الاكتمال والموضوعة في جوع غائر يمتد في الزمان والمكان .

والوصف في «الزمن الآخر» له خصوصيته وأهميته الجذرية في البناء الفني ، ستتعرف الوصف الدقيق المكثف الغزير التفصيلات ، الشارح الذي يفسر جوانب المشهد ومنطقه الداخل .

كما أن وصف الشعبيات سيأخذ مكاناً كبيراً داخل العمل في وصف التقاليد والمعتقدات أو وصف الحى الشعبى وتفصيلاته الصغيرة ، الطريق والمقهى والسوق وواجهات البيوت وأحواشها الداخلية والسلام الصاعدة ، والنقوش على الجدران والمفارش والأغطية والمقاعد . . . إلخ .

ومن ذلك الباب الوصف الدقيق الملح لبيت رامة ، لشخصها ، لتلميحاتها وإيماءاتها ، جلستها وأسلوب حديثها وأفكارها .

إذا انتقلنا إلى وصف المعبد تحول كل جزء صغير إلى كائن حي يتفجر بالفعالية أمام أعيننا .

هناك صفات كثيرة تتكرر ، ولكنها تدخل في كل مرة في سياقات جديدة وإن كانت من منبع واحد داخل لا وحى الفنان . فالمثلثة دائماً رشيقة ، وكذلك الساق حيلة ، والبطن هضيم ، وهكذا . وسنجد كمالات متميزة في الوصف المرثى ، كما لو كان هناك عناق مهم بين الفكر الذى يعرض العمل والعين التى تشاهد .

ويدخل الكل والتفصيل في نسق شديد الالتحام ، فنحن لا نصل إلى رامة إلا بعد أن نتخطى الطريق المؤدية إلى الحى ، ثم الحى نفسه ، فالشارع ، فباب البيت ، فالغناء والسلم ، فالشقة ، فالحجرة ، فالركن الذى يجلس فيه ، ثم ثيابها ، وشكل جلستها . وتصبح الشخصية مفهومة من خلال كل ذلك التركيب المتراتب .

أما الأحياء الشعبية التى قدمتها الرواية ووصفتها فهي تنتمي إلى المدن الصغيرة والأحياء الفقيرة في مصر كلها ، في كل مواقعها الجغرافية والتاريخية : أحميم ، والقاهرة الغاطية ، والغورية ، وخط العنب ، ومهرم بك ، وأبو قرقاص ، وكرداسة ، وأزقة راجب باشا ، وأسوان ، ونجع حمادى . . . إلخ . إنه احتفاء بالواقع المصرى في وجهه الشعبى طوال القرون الأخيرة ، بما اشتمل عليه من علاقات محلية خاصة ، صاغت فكر هذا الواقع وقيمه :

(بين بياحى البليلة والكُشْرِى والحمص المسلوق في عرباتهم الملونة بالأخضر والأحمر ، فواحة برائحة القمح المخمل وزجاجها المغشى ببخار الأكل الساخن ، واسطوانات البونجاز الطويلة الصدئة بجوانبها ، والناس تاكل بملاعق صفيح من أطباق بلاستيك قد اجرت لسوقها قليلاً ، ثم تدب الكوز المربوط بدويارة في برميل مملوء بالماء غير الأرثوذكسى تشرب بعد الأكل . والعيال تذهب للمدرسة ، صبيان وبنات بمرايل كالحلة البيضاء ، يجررون ويتنادون وحل ظهورهم حقائب للكتب من نفس

توصيل دلالتها ؛ لغة لا تستنسخ ، بل تبدع . ومن هنا نفهم ذلك الاحتفاء بالأبعاد التشكيلية والموسيقية فيها .

تفاعل اللغة في مستوياتها المتعددة ؛ فهي نشطة متمدة ، وموحية باستمرار ، تعمل في المنطقة السحرية في اللغة ، وما تحفظ به من طراجة وبراءة ، لذا فهي تسعى للتجسد في براءة الخلق الأولى ، وتمرد على الغالب ؛ على النمطية . وسنلتقى بسبعة مقاطع متفرقة ، يتكشف فيها الصوت المنبث من خلال تكرار حرف بعينه بطول مقطع كامل ، يبحث تخلق المناورات الصوتية محطات موسيقية تشبثك في مسارات التضفيرات المختلفة للمعطيات الفنية ، التى تمزج جميعاً لكي تخلق ذلك الهارمونى الغنى الملهمة بمادة الحياة .

إن استفاد طاقات اللغة لن يتوقف - بطبيعة الحال - عند مثل هذا النشاط ، بل سيتنوع في مجالات أخرى . ستتعرف مثلاً على استخدامات لغوية متباينة ، مثلاً يحدث من خلال التنوع الدلالي باستخدام لغة الصحافة ولغة الحديث العامى اليومية ، بل في استجلاء خصوصيات اللهجة المصرية وتلميحاتها الثرية المتبقية فيها موروثه من مراحل تاريخية قديمة وحديثة .

إن إبراز حرف أبجدي يتكرر في كل كلمة بامتداد مقطع كامل سيكشف الحركة الموسيقية النشطة للغة الروائية بشكل ملحوظ ، كما ستأثر في أحيان أخرى بروزات صوتية للحروف أيضاً ولكن بشكل أقل حدة في مواضع أخرى ، ولكن التفتق العفوى الإلهامى سيكون سائداً حينئذ .

إن المقاطع الصوتية تلك سوف تشكل مناطق ارتكاز خاصة تشير لدينا حساً بأهمية الجوانب الموسيقى للغة ، من حيث الطاقة النغمية التى تعطى - فيما تعطيه - روح الشطحة الصوفية ، ونكهة سجع الكهان أحياناً ، أو لغة الملاحم الشعبية والسير ، ومختلف طرائق سرد الحكاين الشعبيين .

(الهاء : تنهمر هبات الوجع من مهجى وجمى في غير هينة ، همس السهوب إلى ، ليس تلهية عن الهوان وليس فيه نى عن النهار - ص ٧٤) .

(السين : بينان حسك الأسلاك المستحصدة تسوط الجسد وتُسور ساديره ، تستجيش سلاح السطوة المسنون على سمنة قينوس المستديرة بين عسالىج الاستسار السليسة - ص ١٦٤) .

(الغين : أصغوالى خُنج أهاريدك الغزلة ، وإلى دغدغة الغيد في خلالتك ، أفغم ثغرك الرغد ، وفي مُناهاتك غفران لكل النزهات والمغامز - ص ٣٦٨) .

نستطيع أن نتابع منحنيات لغوية شديدة التباين في صفتين متقابلتين . وهناك إمكانية واسعة لدخول أية مصطلحات أو ألفاظ متخصصة أو تعبيرات تنتمى لظواهر أو علوم مختلفة ، ليس غريباً أن تصادفنا مصطلحات علمية من قبيل : بيورتان ، بلبوجسرافى ، سبازمولين ، ترابتينا ، نويات معقدة ، إلخ . . . وأسياه لعشرات الأنواع من النباتات والأشجار ، وتعبيرات صوفية ، ودينية ، وأمثلة شعبية ، ومسميات أسطورية وخرافية ، إلخ .

ونلتقى في العمل بنشاط لغوى آخر يتجسد في الصورة الشعرية المكثفة ، التى تتراص أحياناً مع مجموعة كبيرة من الصور الأخرى ،

روح المونولوج التي تقابل الواقع الخارجى في تحد صارم . إنه يجاود نفسه فيها بشبه الاستغالة المكبوتة الأليمة :

(قال : هل قلت لها ذلك ؟

قال : ومع ذلك يظل السؤال معلقاً .

قال : ما معنى هذا كله عندك ؟

قال : هذا طبعاً موجه ، وربما غير صحيح تماماً .

ولكن ماذا إذن ؟ - ص ٢٢٥ .

(قال : ... أما البتة فقد سرقوا رأس مار مرقس

الشهيد .

وقال : الأرض المخضبة المرشوفة برؤوس

الشهداء .

وقال : فهل يقرى العبق القديم على البقاء ؟

وقال : دون كبير اقتناع في وجه الإنكار العنيد :

سيبقى ...) . (ص ٢٣٣) .

(٦)

إن رواية تنتهج تلك الرؤيا ، وتسمي في ذلك المسار ، سيكون البُعد الزمني الذي احتضت به - بدءاً من عنوانها - سيكون ذا خصوصية ، ستكون علاقتها بالزمن علاقة احتواء ، وذلك هو ما يمنحنا حساً بخلفية من الأبدية أو المطلق ، وهو أمر يتحقق في الفن الكبير إضافة إلى إنجازاته المادية والواقعية .

والزمن الروائي هنا رحب المسدى ، مشتمل على « الكرونولوجية » ، فيها يخلقه من أجواء مختلطة ، تعيش داخل زمينة مزدوجة ومقطعة ، داخل مسيرة دائرية كبرى .

الزمن هنا يبطئ ويتسكع ثم يسرع ويفزع ، يتداح ثم يهبط ، يصبح ملتحاً في لحظة ويكاد يتلاشى في أخرى ، لكي يتم التركيز على فكرة محورية تلتقي عندها الأطراف كما لو كانت بؤرة مركزية .

إن تداخل الأزمنة إذن لا يجري في السياق الزمني المتواضع عليه ، لأنه لا يعترف بانقضاء الزمن ، أو أن زمناً في المستقبل لم يتحقق بعد . إنها وحدة حياة لا يمكن إلا أن تتحقق ، سواء أكانت واقعاً أو حلمياً ؛ سواء أكانت تداعيات أو استذكارات أو لحظة حاضرة . لذلك فالرواية لا تستخدم الإسقاط التاريخي أو الزمني ، بل تقيم زمناً كلياً شمولياً .

ولسنا هنا بلزاة زمن رومانسي معزول عن الواقع ، كما أننا لسنا بلزاة زمن ميتافيزيقي ، ولكننا في زمن يخص المنطق الإبداعي للعمل ، والحالة الإنسانية التي تستشرها ؛ زمن يسمح الزمن كله ، برغم أن جزءاً يسيراً من الرحلة الطويلة هو ما يمكن أن نشاهده .

والمعطيات الروائية تتغير ببساطة من سطر إلى آخر ، دون حاجة إلى استخدام الوسائل التقليدية التي تمهد للانتقال من حالة إلى أخرى ؛ فالاندفاع السهل بين تلك المعطيات هو سمة رئيسية ؛ لأن منحى الزمن يمتلك تلك الحرية الواسعة في الصعود والهبوط والتنوع . ولتتابع ذلك الحوار المثير بين الأزمنة المتعددة والامكنة المتعددة في المقطعين الصغيرين الآتين :

(ووصلوا إلى استراحة الآثار وراء المثلثة جنب الاتحاد الاشتراكي في الميدان الرمل - ص ٨٤) .

فماش المراميل المصفر ، والبينات المنقبات يحرون أذبال أثوابهن السابقة وعلى رؤوسهن الطرحة البيضاء ، ناخبرات الوجوه كالراحيات ، من أمام القهوجية والحلاقين الذين يكتسون التراب العتيق وكومات صغيرة من الشعر المخلوق بالأمس على الأرض ، ويرصون الكراسي ، ويهشون الذباب من السواجهات الزجاجية ، ومن بين المنجّدين والاستورجية والسمركية الذين يعكفون على شغلهم من الآن على الأرضة الضيقة وتحت الأسبله والقبروات وحيطان المساجد المنحوتة بالنقوش والكتابات التي لا يقرؤها أحد . وفي مداخل البوابات الحجرية العريقة على التجار القفاطين البلدية وقمصان النوم الحريري النابلون الملونة والبطلونات الجيزن وقمصان الأولاد ، والقمصان النسائية المشغولة بأسلاك فضية وذهبية اللون ،

هزيمة وتبدو ثقيلة وموحية بعريضة حسية ما . وشباب في غاية الوسامة ، رؤوا لحاهم وحفوا شواربهم على السنة ، وعلى رؤوسهم الطوائف الرقيقة الخروم . والعرجية قد أسندوا عرباتهم بأفزعها الطويلة العارية على بوابات خشبية هائلة وسوداء من القدم وبها مسامير خليطة الرؤوس ، لم تعد تفتح أو تغلق من زمن بعيد ، بينما أحصتتهم ثقف مهنية الرؤوس ، تلوك الغول والشعر في المخلاء الخيش المعلقة برؤوسها ، نائمة العظام ، متهدلة الخصى . وفي دكاكين كالحفايق يشتغل الرفا والحطاط ، صومهم التي لم تصبح بعد تماماً من النوم قريبة جداً من شغلهم . وهناك لثة من الناس متزاحمة أمام بوابة القرن التي تتر بالثار في ريجها الداخل المتقد . وطلبة الأزهر الصبيان بالملابس الأفرنجي والقفاطين والعمائم يمشون بسرعة أو يوقاوا ليس من منهم ، ويفسحون الطريق للتاكسي الذي يزحف ببطء . لا يرفع السائق يده عن عصا البوق المكتوم الصغيرة ، تحت عجلة القيادة ، ولا يكف عن النداء بخفة قلب وهو يتنفس : أوع يا سيدى ... أو يا بسا حاسب ... يا مولانا ... - ص ١٥٣) .

ومن داخل النشاط اللغوي نتعرف أساليب خاصة عندما يُستخدم مقلوب القيمة البلاغية فيتحول النفي إلى إثبات ، والاستفهام إلى تقرير . وفي النموذج التالي تتألى الأسئلة وتتصل الاستفهامات الملحة بما يقبل المعنى تماماً ؛ فالسطور هنا بصدد تأكيد قيمة وليس الاستفهام عنها .

(قال : ما الذى يُعنى ؟ ما الذى يجعلنى أمضى في طريقى ؟ إلى طريق ؟ أمضى في سبيل الحياة ككل الناس ؟ أجس - قليل هل كل حال - بالواجب ؟ أحقا قليل ؟ أجس دنى ما ، غير واضح الشكل ؟ أجرد عناد الحياة ؟ دون معنى ؟)

وفي مقاطع أخرى يتكرر الفعل وقاله مؤكداً وهي الذات ، ويشيع

كان وجه عباس فؤاد الكبير (محققاً، بيقينه الغائر الذي أصبح لا واحياً أنه، هو، يعرف وينفذ حتمية التاريخ، وتقدر الشعب، والحقيقة النهائية. حينها الجاحظتان لملان نظارة سميكة، وسطه البارز يستقر على ساقين قصيرتين مدموكتين. وكان ترصنه وحسه الثقيل بوزنه التاريخي يجعل وجوده على النقيض من بهجة اللوحة التي فوق رأسه - ص ٤٠).

وكذلك نتابع التصوير الكاريكاتيري المميز الساخر: (ملهي فيكتوريا الليل يقدم مفاجآت الرقص الشرقي والغناء البدوي وأنغام الديسكو من سهر الشاهر وهادي زكي وتكتوت مصطفى وأوركسترا سوبر باورز، وأنه في سينما رامويس فلمين «الحب وحده لا يكفي» و«اللعن المحترق»، وأن الهابان لا تنوي أن تعترف حتى بكاسب ديفيد - ص ٢٩٩).



وهكذا تتحرك الأدوات الفنية في ذلك القصيد الروائي في نسق بوليفوني خاص، يكشف عن سعي المبدع إلى خلق رؤيته الفنية التي تتفاعل مع الواقع؛ مع طبيعة الصراعات فيه، وظروفه الاجتماعية والتاريخية، في عالم تسطر عليه قوانين جديدة تحكم مختلف ظواهر الحياة البشرية.

إننا بإزاء إبداع جديد؛ رحلة جديدة في الحساسية الروائية العربية، تقدم مفهوم الكتابة الإبداعية في منظور جديد.

وهذه الدراسة لم تطمح إلا إلى فتح بعض القنوات لتهيء الدخول في ذلك الدرس والبحث الذي ينتظره الإبداع العربي الجديد كله.

لقد كشف ذلك النسق الإبداعي عن سعي المبدع إلى التكريس لصرح إبداعه شامخ، وفتح جديد للفن الروائي العربي، الذي لا يزال حتى اليوم في أمس الحاجة إلى نظرية جمالية تفتح للفن مسيرته في قلب الصراع الاجتماعي، من أجل الصعود الإنساني والتغيير، من داخل موضوعية الفن وعصاميته النبيلة وأدواته الثرية.

تلك هي المعركة الحقيقية التي يخوضها الإبداع العربي المعاصر في ظروف حضارية وعقلية حرجية، لن يقدر على الانطلاق الحقيقي داخل حصارها سوى بيان غلاف في مواجهة التكرار والاجترار والموت.

(قال إنهم عشروا في محطة مهجورة من محطات التروليل في نيويورك، على مثال لسائق عربية رسيس الثاني. قال إن مثال ميرنباتح، السائق الإمبراطوري، كان قد اختفى من المتحف البريطاني في لندن. وقال إنه رأى صورة التمثال في مجلة للآثار، وإن وجهه يذكره بوجه حسين أفندي الذي كان يسكن تحتهم في خيط العنب - ص ١٩٣).

(٧)

والرسائل الشخصية المتبادلة بين شخصيات الرواية هي إحدى وسائل العمل الفني. وهي بنصوصها، وتواريخها، وبساطتها، تخلق مراكز ارتكاز أخرى، توهم بالواقعية، وتخلق نوعاً جديداً من الترابط بين أجزاء الرواية. وهي لا تمثل اللعبة الروائية القديمة؛ فالرسالة هنا وسيلة بنائية، تتخلل ذلك الحضم المتلاطم من الأشياء التي تشكل مجموعها أهم النهائي للعمل. والرسالة تلعب أيضاً بمعنى الزمن، وتسهم في تأكيد معناه داخل العمل الفني.

في منتصف الرواية تقريباً (ص ١٦٨) نقرأ رسالة شخصية من ابن العم شفيق إلى والد ميخائيل يرجع تاريخها إلى عام ١٩٤٢. وهي رسالة مليئة بإيحاء الموت، كما لو كان الموت فاصلاً بين شطري الرواية، حيث تعتمل الحياة بكل نواها، وأحداثها، وتأسلاتها. وسيظل العام ١٩٤٢ مركزياً تقريباً داخل جسم العمل، نقرأ قبله بعام رسالتين إلى أبي ميخائيل تعبران عن الشوق والحاجة، وجهتا إليه من ابنته عزيزة، ثم رسالتين أخريين بعد عام ١٩٤٢ إلى ميخائيل نفسه، تحملان أخبار الغارات الحربية في أحياء الإسكندرية.

إذن فالموت سيفق بين الحياة والحرب؛ سيفق بين دهوة عزيزة المسألة الرقيقة، التي تطلب (جزمة سوداء نمرة ٤٠) لأن (الجزمة الكوتش أصبحت تكسف - ص ٧٠)، وتدعو بحماية يسوع وملاطفته، وبين أخبار القصف الجوي البربري على أحياء الإسكندرية وسكانها المزل.

ونستطيع أن نطالع أيضاً حس الكاريكاتير والسخرية في مواضع عديدة، ولكنها متناثرة لا يتم التركيز عليها طويلاً، فهي تكفي لأن تجعلنا نسخر ولكنها لا تسمح لنا بأن نغرق في الكاريكاتير إلى الدرجة التي نخرجنا عن النجمة الفنية التي تتراكب شيئاً فشيئاً.

المصادر:

- ١ - «الزمن الآخر» - رواية - إدوار الحراط - دار شهدي للنشر والتوزيع ١٩٨٥.
- ٢ - «دائمة والفتن» - رواية - إدوار الحراط - المؤسسة العربية بيروت ١٩٨٠.
- ٣ - «حواطر حول ميخائيل ودون كيشوت: تَسَاوُفٌ» - دراسة - إدوار الحراط - مجلة إبداع - القاهرة - العدد العاشر - السنة الثالثة - أكتوبر ١٩٨٥.
- ٤ - «دائمة والفتن» - دراسة - سامي خشبة - مجلة فصول - المجلد الأول - العدد الثاني ١٩٨١.
- ٥ - «الزمن الآخر والنوع القصصي للوجود» - مجلة إبداع - أغسطس ١٩٨٥ - بدر الذهب.
- ٦ - «دائمة والفتن» - تطريح العشق - دراسة - فخرى صالح - مجلة المهدي - عمان - العدد الخامس - السنة الثانية ١٩٨٥.
- ٧ - «الزمن الآخر: الحلم واتصهار الأساطير» - دراسة - شاكرو عبد الحميد - مجلة فصول - المجلد الخامس - العدد الرابع - ١٩٨٥.
- ٨ - «نظرية البنائية في النقد الأدبي» - صلاح فضل - القاهرة ١٩٧٨.
- ٩ - «الدولة والأسطورة» - إرنست كاسيرر - الهيئة العامة للكتاب - ترجمة: أحمد حدي محمود - ١٩٧٥.
- ١٠ - «المجاهدات الجديدة في الأدب» - جون فليفلتر - ترجمة نجيب المناع - منشورات وزارة الإعلام العراقية - ١٩٧٤.

محمد بدوي

جماليات التشكيل الفولكلوري في « الطوق والإسورة »

تسمى رواية (الطوق والإسورة)^(١) لبحي الطاهر عبد الله إلى أن تستبدل بمواصفات القصة التقليدية المستعارة من واقع آخر مغاير ، مواصفات أخرى تابعة من ثقافة العالم الواقعي الذي تصوره وتعبّر عن رؤاه ، بمعنى تحويل أشكال التعبير اللصيقة بالواقع الاجتماعي والتابعة منه إلى أشكال وتقنيات روائية يمكنها احتواء واقع جديد مغاير ، ظل مهنشا في كتابات كاتب سابقين ، وخاصة لأشكال غريبة عنه . وقد عرف يحيى الطاهر منذ بداية عمله القصصى بولع تجرّيبى وسعى دائم لا يمتد إلى ابتكار تقنياته الخاصة . وهو يسعى تبدي في حراكه مع لغته ، وفي محاولته خلق تقاليد قصصية جديدة ، عبر لغة خاصة ، تمتاز بتكثيف الدال من خلال لجوئها إلى التكرار والتقديم والتأخير والاتكاء على معجم حسي طامح إلى احتواء خليان « الداخل » وتأججه ، إذ يستجيب لوطاة الخارج وضراوته ، ومن ثم استطاع الكاتب تفسير لغة خاصة به من بلاغة العرب التقليدية مع لغة الحكاية الشعبية وألف ليلة وليلة والترجمة العربية للتوراة . ويمكن القول إن يحيى الطاهر في عمله القصصى ، أى في مشروعه الأدبى كله ، يعبر عن (أبديولوجيا) فقراء الفلاحين في الصعيد ، سواء عاشوا في الكرنك ، أو القرى ، أو غادروها إلى أم المدن ، كما يسمى القاهرة ، في (حكايات للآمبر) ، وقد صاروا عمال بناء^(٢) ، وأندندة صغار^(٣) ، وإسكافية^(٤) ، وسواء كانوا بشرأ يتحننون بالاسم واللقب والمهنة ، أو كانوا صيغا ورموزا^(٥) وتمثيلات^(٦) كنائية ، وسواء ظلوا لفقراء مفهولين ، أو تحولوا إلى قاهرين . وقد حرص يحيى على ألا يفصل الشكل في عمله عن واقع هؤلاء الأشخاص ، وبخاصة منذ قصته القصيرة المتميزة (جبل الشاى الأخضر) .

إن التعبير عن وطاة الواقع بما فيه من قهر وسغب ورى وعطش وشبهات مصادرة وخرافة فاهلة في حيوات الأفراد ومصائرهم ، لأبد له من شكل بلائمه ويحتويه ويحمده . وحين يقص يحيى الطاهر عبد الله عن مأساة أبطاله ، فلا مندوحة له من التعبير عن هذه المأسى في شكل لصيق بها ، يقترب من مرائى أهل الصعيد ويكاثيهم وأغانيتهم ومواويلهم ، حيث يمكن له أن يقص مأساة عن رجال ونساء من ريف مصر العليا ، يقاومون (مكتوبا) ويصطرون مع قدر حاتٍ لا مفر من الانهزام أمامه ، ولا مفر أيضا من مقاومته .

●

وعالم (الطوق والإسورة) عالم خاص ، مناخ من الصمت الكاين الرازح على الصدور ، حيث الأكواخ المنطوية على حيوات متأججة بالنور والريفة ، والأزقة التى تجلدها شمس قاسية وحار لافح ، والنسوة المتسربلات ببردات الخروج السوداء ، والملاحم القاسية

الخروج إلى رضى أصحابه بما ينزله النسق القيمي من عقاب ، نتيجة ما اقترفوه من خرق .

هل ننزل هنا إلى أيديولوجيا نقدية تطالب الكاتب بكتابة من نوع ما ، فتملى عليه شخصه وأحداؤه ؟ لا أظن ذلك . إننا نسجل ملاحظة معينة فحسب ، نرى أنها مهمة ، وأعلى بها أن يحى الطاهر في إنتاجه لأنماط تنتصر للثبات في حيوات الأشخاص ومصائرهم ، كان يتمتع من أيديولوجيا مخالفة للمنظومة الفكرية التي كان يعلن تبنيها ، فسطوة هذه المنظومة عليه لا تجاوز السطح إلى الأعماق البعيدة الغور .

تنتهى (الطوق والإسورة) كما بدأت ، إذ تبدأ ببخيت البشارى مشلولاً وعاجزاً ، وتنتهى بمصطفى البشارى وقد طلب من نفسه شيئاً كاملاً عن الكلام والحركة والشوق والسمع فليت نفسه ما أراد . وبين المجزين تظل « حزنه » شاهداً على المأساة التي شهدت فصولها ، بدءاً من سفر مصطفى للعمل ثم عودته بعد ذلك ، وانتهاء بمصرع نبوية أمام عينها الكلية ، وسرورها بموت بخيت وزواج فهيمة وطلاقها وموتها ، في ضرب من الدورية يلف بسطوته الحياة .

والمأساة تتحد في هذه الأسرقة من وطأة وضع تاريخى بالغ الصرامة ، يتبدى في حياة مغلفة ، تهيمن عليها أعراف أخلاقية بالغة القسوة والشدّة ، تكبل الأفراد ، وتتآزر مع رثالة الحياة وشظفها في حصارهم ، فإن هم اخترقوها جندلتهم . ومن هنا أميل إلى القول بأن هذا النسق يعاقب الخارجين عليه بالنفى والموت والعجز ، وكأننا أمام دورة ، تبدأ بالتأمل ومحاولة مجاوزة القهر ، وتنتهى بالعقاب الصارم ، الذى ينزله النسق بمن يخترقه .

إن مصطفى يسافر فراراً من القهر الذى يحوطه هو وأسرته ، إذ إن أباه عاجز مشلول ، وأمه وأخته قابعتان في الدار ، وهو لا يجد ما يحميه . كان من قبل ، إبان دخوله في المراهقة ، يسرق البلح بعد أن ينام حارس البستان ، ويشتمه يبتاع تبغاً ويدخن ، أما الآن فلم يعد هناك سوى الركود والكساد ، ولا مندوحة عن السفر . وهكذا يسافر مصطفى إلى بلاد السودان ، لكنه هناك يحتل مع الرئيس ، فينزع إلى فلسطين الشام .

وإذا كان مصطفى يمثل للنسق القيمي هنا ، في قريته ، فإنه هناك (في السودان ، وفي الشام ، وفي القنال) ، يخترق النسق القيمي ويخرج عليه ، فيتصدى للرئيس ، ويطأ فراش شيخ القبيلة ، ويقود حصية نفتك بالإنجليز ، وتنبع معسكراتهم ، لكنه هناك أيضاً ، في الشام ، يتزوج من حسنة فلا يستطيع حماية فرجها ، فكما تدين تدان ، وكما نطأ عرض الآخرين سيأتى يوم يطأ الآخرون فيه عرضك . وهكذا تخونه زوجته ، فيطلقها . وفيها بعد ، ترنكب ابنة أخته الزنا ، فيعجز عن عقابها ، أى أننا مع خروج على النسق وعقاب للخارج .

لقد غادر مصطفى الداخل (بيته ، قريته) إلى الخارج (السودان ، الشام ، القنال ، شاطئ النهر) محاولاً مجاوزة وضع مختل بالسغب والحرمان ، فإذا هو قد فر من قدر إلى قدر . وعلى الرغم من سفره وجلده في مواجهة القرية ، دون مال أو ثروة ، فما قدر لك من رزق ستنتاله ، ولن تجاوزه ولو جريت جرى الوحوش .

وينطبق هذا النموذج الدلالي نفسه على فهيمة ، فالخروج من الداخل (البيت) إلى الخارج (بيت الزوجية) وإن كان عبر سلوك

المأساة التاريخية . وهو إذ ذاك يخرج إلى ساحة التمرد ليفعل ما قدر له سلفاً ، دون أن يعنى ذلك خنوعه المطلق . إنه يندفع بحس مأساوى ووعى بالمصير إلى ممارسة وجوده ، برغم ما ينتج عن هذه الممارسة من نفى يتمثل في الموت أو في لفظ المجتمع له .

يروى يحيى الطاهر عبد الله في (الطوق والإسورة) مأساة أسرة ، فهو - إذن - يكتب رواية أجيال^(٧) ، لكن من خلال كييفات جديدة مختلفة عن تقاليد رواية الأجيال ومواضعاتها في البناء والتشكيل . وهذه الأسرة تنتمي إلى عامة الريف الرثة ، التي تباع قوة عملها من خلال امتنان كل شئ ، دون أن يقتصر بيع قوة عملها على مجال محدد أو حرفة معينة لها قواعد . ومن ثم فإن هذه الأسرة تفتقر إلى تقاليد أسرة عبد الله الذى بنى مسجد القرية ، وهى الأسرة التي قص يحيى عنها في (الدف والصندوق) ، وبخاصة في (الجدد حسن) و (حج مرور) ، و (ذنب مغفور) و (العالمة) ، وفي (جبل الشاي الأخضر) من مجموعته الأولى (ثلاث شجرات كبيرة تثمر برتقالاً) ، ولا يبرز من هذه الأسرة في (الطوق والإسورة) سوى الشيخ الفاضل .

لقد قص يحيى الطاهر عن « مساتير » الريف الصميدى في قصصه القصيرة ، ملتقاً مواقف دالة ، وشخصيات نمطية ، يمثلون على القوم ، لأنهم يمتلكون أرضاً وبهاثم ، ويسكنون في بيوت واسعة ، ويصاهاون كالشيخ الفاضل والجد حسن بقايا أسر الأغوات ، أى أنهم يمتلكون وجاهة اجتماعية فضلاً عن وضع طبقي متميز . أما في (الطوق والإسورة) فيقص عن فقراء الصميد ، الذين يرتبطون بالمساتير ارتباطاً خاصاً ، قد يكونون طلابين « للعالمة » ، نخلة الجد حسن المعمرة ذات البلح الطيب ، وقد يكونون مثل « نبوية » التي تخدم في بيت الشيخ الفاضل بيد أن علاقتهم بهؤلاء المساتير ، لا تعنى أنهم خدم بالمعنى التقليدي للكلمة . فأحياناً - بل غالباً - ما تربطهم بهؤلاء علاقة الدم ، أو القرابة ، أو الحياة في كنفهم ، بوصفهم فقراء ضعفاء ، يبحثون عن الحماية في نط من العيش ، ينهض على قوة العائلة ، أو « البدنة » . وقد كان هؤلاء الأفراد هناك أصحاب أدوار ثانوية - نسبياً واجتماعياً - بل كانوا مهمشين محايدين ، أما هنا فهم يتصدرون المشهد ، وتتمحور الأحداث حولهم ، فتنبئ مأساتهم حضور المساتير .

وعلى العكس من عالم السادة في القصص ، حيث يتمحور العالم حول الأب الأسطوري المهيب بسطوته الفادحة وحضوره المهيمن ، فإن (الطوق والإسورة) تخلق عالماً يتصدر مشهده نساؤه دون الرجال ، فالمرأة فيه هى الممود الذى يتسم بالجلد والصبر والحيلة والبراجماتية ، ويتلقى الضربات من كل صوب . ومن الخطأ أن يتصور أن النص القصصى - قصيراً كان أم طويلاً - يقص عن القرية بكاملها ، أو محتدها الاجتماعى ، أو يقوم بتصوير كل فئاتها وسلوكياتها على مختلف المستويات . وعلى الرغم من تبني يحيى لمنظومة نظرية من الأفكار السياسية ، وتشير به في بعض أحاديثه ، وبعض قصصه^(٨) ، فإنه لم يكتب أبداً عن القرية في الحقول ، أو في صراعات إنسانها مع الطبيعة ، ولم يقدم من بين هؤلاء المسحوقين أبطالاً متفائلين ، بل خلق نصاً نساؤه ورجالهم يصطرون مع قدر رازح ، يكاد يبدو سرمدياً لشدّة جثومه على صدورهم . والصحيح أنه قدر تاريخي موزل في العمق والتجذر ، لا تزد بالخرافة ، يفسر هؤلاء الرجال والنساء على الخروج الفردى المجال المثقل بعفويته ، فيقود هذا

لأهلها التصرف حوضاً عنها ، فتقودها الأم إلى مضاجعة رجل غريب (وكانت تشتهى أباها) . وخطأ مصطفى أنه يرفض العمل الحكومي ، مفضلاً أن يلتقط رزقه من الطرقات كالانبياء والطير ، وأنه يترك الحزينة مسئولية شابة متضجرة بالعشق الحرام ، ليست من صلبه . وهكذا كانت هناك دائماً دورة مغلقة ، صرامة الأحكام ، لا يفر من وطأتها أحد . ولذلك نجد أنفسنا في القصة مع عناصر متكررة : المجوز المحتالة ، وغيرة الأم من زوج الابن ، والرغبة في الزنا بالمحارم (فهيمة) ، والماشق المرفوض الذى يهجر مجتمع (السعدى) . . . الخ .

ونجد أنفسنا كذلك مع توازيات تخلق الشعور بإيقاع الزمن وفعل الدهر ، فحين يتقدم الحداد لخطبة فهيمة ، يشرح مصطفى في حب زوجه الشامية وخطبتها ، وحين تقع فهيمة في اقتراف المحرم تخونه زوجه ، وحين يطلق الحداد فهيمة يطلق مصطفى زوجته . وتوازي ولادة نبوية مع قيام حرب فلسطين ثم ظهور المقاومة الوطنية المصرية للإنجليز ، وتوازي موتها كذلك مع موت ولى البلدة . ويتوازي تخلق رغبة عبدالحكم في فهيمة مع خطبة الحداد لبنت الصياد ، كما يتوازي موت هذه الرغبة مع احتراق الحداد وعروسه الجديدة .

ومن الطبعي في مثل هذا السياق أن يتغلغل العالم على ذاكرة تاريخية واحدة ، وعلى ثقافة متجانسة ، كونها حيز تاريخي مسرف في صلابته . وقد استطاع هذا الحيز التاريخي أن يحول الموروثات الفرعونية والقبطية والإسلامية من طقوس وشعائر وروى إلى بنية ثقافي ، متجانس ، ومخلق على نفسه ، لم تغزه ثقافة الرأسمالية الأوروبية الطامعة إلى خلق ثقافة واحدة عالمية ، مركزها أوروبا المتمحورة على ذاتها . ومن ثم احتوت القرية في بنيتها على تشوه اجتماعي واضح ، فإلى جوار المقايضة (تباع مقابل بيع) ، هناك العمل تحت إمرة الأجنبي ، على نحو يشي بأن القرية لم يتم دمجها كلية في علاقات رأس المال المرتبط بالسوق الدولية ، وعلى الرغم من ذلك تظل الثقافة عالماً مغلقاً ، أو يكاد يكون كذلك ، ومن ثم تظل الحرافة عنصراً حضرياً في بنية القرية وفي حياة إنسانها ، وهو عنصر له منطق خاص النابع من حاجة مجتمع مقهور ومخلق ومتخلف إلى وسائل متطورة تتوسط بينه وبين القوى الغيبية القادرة على مجاوزة الواقع الأرضي ومنطقه الصارم .

وإذا كانت القرية تلوذ بالتكافل بين أعضائها في الأحزان ، لتكتأف في درد الحاجة عن يقع فريسة للموت أو المصيبة ، فهي أيضاً تلوذ بمن يتصلون بعالم الغيب ، سعيها وراء كشف المجهول ومجاوزة المعجز والحاجة المرض والمعم ، وهو أمر يتجاوب مع الاتفاق على علامات للموت ، يعرفها المجرب من الناس ، حيث نجد طقساً غرافياً ، تتعاون الطبيعة برياحها ومخلوقاتنا على خلقه والإيقاع به :

وسقط الظل الثقيل على الفناء فجأة . حين الشيخ الفاضل يعلمه أن ملاك الموت قد حضر . وقالت حزينة المحتكة (نعم هو الموت) وظلت فهيمة - من خلفها - أن الشمس سقطت ، هناك ، خلف جبل المغرب ، لكنها أغمضت جفنيها - مثل أمها والشيخ الفاضل - لتحتمي عنهما ، فالتراب محتاج من ضرب الجناحين الكبيرين... سمعت حزينة ، وسمعت فهيمة ، وسمع الشيخ الفاضل ، صوت

يقننه العرف وتدهمه الأيديولوجيا - في وثائق ومستندات وإشهار - يقودها إلى المأساة المعقم وحاجة البدن . وحين تغادر الداخل (بيت الزوجية) إلى الخارج (المبد الفروع) محاولة هير الحرافة مجاوزة القهر ، تعاقب بالطلاق ثم المرض فالملوت . أما نبوية الغائنة ، ثمرة الخطيئة ، فخروجها من بيت جدتها للعمل في بيت الشيخ الفاضل ، يقودها إلى ضرب من العشق المحرم ، لتخترق النسق ، وتجاوز حاجة البدن وأشواقه ، فتعاقب بالوؤاد الجزئي ، ثم القتل فالفضيحة . والوحيد - من الأسرة - الذى لقي الموت على فراشه هو بخت الراضي القابع في بيته . وتظل « حزينة » المتحصنة بأشواط مغامرة من المقاومة ، شاهداً على المأساة .

إننا مع ضرب من القهر المعقم الذى يمتد إلى الجميع إذن . وانهم ليجالذونه ويحاولون مجاوزته ، ولكنه يعود فيحكم « طوقه » حول الجميع : مصطفى وفهيمة وحزينة ونبوية وابنة الصياد والحداد والسعدى الذى أفرد نفسه بعيداً عن القرية ، ولا يفلت من هذا الطوق ، عالماً بالأساور ، سوى هؤلاء الهامشين من المستورين الذين يحميمهم وضعهم الاجتماعى ، المالى والأخلاقي ، من الانتماس في الفعل ، مثل الشيخ الفاضل وابنه . ويرغم اقتراب الأخير من ساحة الصراع فإنه يظل هامشياً ، ويقتصر دوره على كونه مشاركاً لنبوية في مسئولية ما حاق بها ، لكنه لا يتحمل ما نجم عن فعله ، ومن ثم يظل هامشياً بعيداً عن المأساة .



تلك هي مأساة أسرة « حزينة » ، التى يروى يحيى الطاهر عبد الله . ومن الجلى إنها تتمحور حول مجالدة أرضية تظل خاضعة لقدرة متسربل بالحرافة . إنها مجالدة تنتهى بالخسار المبيت في كل دوراتها ، وكأننا مع « موال » يقص عن قدر مكتوب ، أو حكاية معكوسة ، نهايتها هادم اللذات ومفرق الجماعات ، والحدث فيها نذير عما يليه ، وموطئه له السبيل ، وطقوس الموت والياد والمحل والإخصاب ، فيها تمثل إيقاعات منظمة لسير الحياة المحايه ، الذى لا يحمل صوته نبوة رثاء واحدة . والزمن يعود دوماً إلى مبتدئه في دورة مغلقة ، تتماثل فيها الحيات والمصائر ، فتعكس سمات شخصية واحدة في شخصيات أخرى ، حيث تحمل الحدادة من حزينة قدراتها على المناورة والحيلة والنفعية والأثرة ، وتحمل نبوية من فهيمة داخلها المتأجج ، واستنامتها للغواية ، واختراقها للمحرم ، وتسليمها بالمكتوب (٩) . ومصطفى - وإن كان أكثر شخصيات الرواية ولما باختراق النسق السائد والانفلات من أثره - يحمل من بخت عجزه عن المواجهة ، ولإيقاعه الفسار من المسئولية . وإذا كان الحداد عاجزاً عن الإخصاب ، فالسعدى عاجز عن الاستثارة بنبوية ، وابن الشيخ الفاضل عاجز عن تحمل ما ينجم عن عواطفه ورغباته .

إن الرجال يفرون من مسئولياتهم فيقعون في قدر آخر . أما النساء فهن اللاتي يواجهن هذا القدر في ضرب من المجالدة التى حددت نتيجتها سلفاً .

وفي مثل هذا السياق يحل القدر المنذور بمن اختارهم من خلال وسيط . وهذا الوسيط هو الغريب في حالة فهيمة ، وابن الشيخ الفاضل في حالة نبوية ، والسعدى في حالة مصطفى ، ونبوية في حالة السعدى ، والحداد في حالة بنت الصياد . وخطأ الحداد كامن في عقم بيولوجي ، وخطأ فهيمة أنها زوج لرجل عاجز عقيم ، فهى لذلك تترك

الباب الذي انغلق خلف ملاك الموت الحامل روح
بخيت البشاري^(١١) .

وفي هذا السياق تتحول لحظات كثيرة من حياة الناس إلى طقوس ؛
فشم طقوس للموت وال ميلاد وتسمية المولودين ووداع الراحلين ؛ وثم
طقوس للدعاء والاتصال بالجنسى ، ومن هنا يصاحب سلوك الناس
تعبيرات طبيعية ، فتقوم الأراب والطيور وغيرها بملود منميات^(١٢)
لعلاقة نبوية وابن الشيخ الفاضل - كما يعبر صبرى حافظ - ويتم فصح
بكاره فهمية واتصالها بالجنسى في مناخ خرائل ؛

« فهمية بمفردها ، والغرفة رطبة معتمة ،
والخفافيش تطير قريبة من الوجه ، وتحرك الهواء
الساكن ، وفهمية تسمع صوت تنفسها وتسمع دق
قلبها . وبالتدريج وضع لمعى فهمية تحت الغضوء
الساقط من كوة عالية بالسقف المفلق شبح الرجل
الأسود العارى المكشوف العورة ؛ حينان حمراوان
كأنهما جمرتان مشتعلتان . حاولت فهمية أن تطلق
صرخة احتسبت في الحلق ، وفشلت في إيقاف
الرهضة الشديدة المفاجئة التي هزت بدنها ، وهي
تري الرجل الضخم الأسود العارى المكشوف العورة
يتحرك ويخطو نحوها .

« ها هو الظلام يطبق كثيفا . انطفأ كليا نور
العينين ، وسقطت الروح في الكمين ، والعقل
ضاح ، أما السمع فحى مازال يلتقط دبدبة الأقدام
الحجرية الكبيرة على الحجر .
أسلمت فهمية ظهرها لمن فتح الباب وغابت عن
الدنيا^(١٣) .

ولذلك - يبدو طبيعيا - في مثل هذا السياق أن يتكىء النص على
التشويق واللغة الحسية المثقلة بدلالات لصيقة بمجتمع زراعى لم يغادر
بعد ثقافته المغلقة . وتتجاوب مع هذه اللغة المهولة لغة كهنوتية تتكىء
على الرموز والمجازات ، على نحو ما نرى في حديث العجربة . وقد
استطاع النص - لا توظيف الأسطورة فحسب ، بل خلفها أيضا . وفي
تطور حياة ولى القرية من رجل متميز إلى أسطورة يلتف حولها
مريدوه ، دليل على أن الأسطورة في النص عنصر عضوي ، متصل
الأسباب بما تحياه القرية من سلوك ، وما تلوح به من ثقافة خاصة .

نحن - إذن - مع حكاية عن القدر وفعل الدهر ومبالدة الإنسان
للفهر الممثل في حرمانه من التحقق وقسره على الخضوع . وإذا كانت
حكايات ألف ليلة تنتهي بمجاوزة الاختلال في حياة الأبطال إلى الميشف
السعيد حتى يأتى هادم اللذات ويفرق الجماعات ؛ فإن حكاية
« الطوق والإسورة » تبدأ بالاختلال وتنتهى به ؟ ومن ثم فإن هادم
اللذات ويفرق الجماعات لا يأتى بعد عصر من الهناءة ، بل هو ينفث
فرائسه ويجهنمهم . ومن ثم فحكايتنا أقرب إلى الموال القصصى
المصرى ؛ موال (حسن ونعيمة) ، أو موال (شفيقة ومتولى) . ولهذا
القدر من السمات والخصائص ما يميزه عن سواء ؛ وهي سمات
وخصائص تشير إلى أنه نتاج زمان ومكان تاريخيين ، موسمين بسمات
معينة موهلة في القدم والصرامة ؛ أى أن له من المغايرة وتفرد الهوية ما
يجعل قصص حكايته باعشا على البحث عن طرائق قصص لصيقة به

ومغايرته وتفرد ؛ ومن ثم كان إنجاز الكاتب محمدا في اقتناصه لثوابت
عضوية كامنة في الواقع ومشكلة له ، على نحو ما تتمثل في الطقوس
اليومية والخرافة وبكائيات المولود ، مدججة بقواعد القصص الشعبي في
الحكاية الشعبية والموال القصصى . بيد أن هذا لا يعنى ألينة أننا بصدد
حكاية أو موال ، جنسها واضح أو هويتها صافية ، وإنما نحن مع
رواية بالمعنى الدقيق للكلمة . لكن هذه الرواية تشتت طرائقها - في
التشكيل والبناء - من موروث مائل في حيوات الناس وأفكارهم من
هذه الحياة ، مضفورا بمواصفات روائية محددة .

فإذا توقفنا قليلا لدى الرؤية ، سنجد أن النص يلجأ إلى خلق
تعدد في المنظورات والزوايا ، فالرواية تبدأ بحديث راو ، يقص من
خلال لغة مكثفة ، جعلها حادة موجزة ، تلتصق للسرد الذى يوجز
ويلخص ، ثم تتكفل الصفحات التالية بتفصيل لأثر انعكاس الخبر
الذى سبق سرده في إيجاز ، يلفتنا إلى أهمية « دراما التراكبات
العفوية ، والأحداث العارية من كل خرابه أو استثنائية ، والاستئصال
الحاد للموهبة الانفعالية^(١٤) . وهذا الراوى يبدو واقفا على مسافة
من الحدث ؛ أى أنه لا يندمج فيه ولا ينفص - بوصفه ذاتا - في وقائمه
إنه مجرد راو صارم ، يتمتع من ذاكرته ، لا لذا بالفعل الماضى ، ومحاو
نسج بناء خال من الاندفاع البنائى .

بيد أن ذلك لا يعنى مطلقا أن هذا الراوى يكف لسانه عن نشر
إشارات محددة ، وأشية بموقف معين ، بغية التعليق على شيء ما ،
لكنه يقوم بذلك ، متسللا نوعا ، من خلال وضع عناوين داخلية
لفقرات قصيرة ، تبدأ غالبا بجمل اسمية قصيرة ، ومن خلال إحداث
شعور بوجود ضرب من التوازي بين الشخصيات . وهو وسيلة يلوذ
بها الكاتب حين يكون بصدد تقديم شخصية هجرية ، ستكون
مشاركتها أساسية في الأحداث .

وحيث تبدأ الرواية نجد أنفسنا مع سطرين طباعيين ، ومع راو
يعرف كل الأشياء ، ويسوق لنا خبرا في لغة حادة وباترة ، مبرأة من
الاندفاع ، فكأنه راو شعبى حكاه ؛ يقص « خبرا » ، مضى
وانقضى ، لكنه ما يزال متدا ، وما زالت نتائجه ممتدة في آخرين
مرتبطين به ارتباطا حميا :

« مع الرجال رحل مصطفى إلى السودان ، مر هام
والعام الثانى يطوى شهره الأخير ، وما من خبر عن
الغائب الغالى » (٣٤٥)

كان يمكن للراوى هنا أن ينتقل زمانيا ومكانيا إلى السودان (وهو
امكانية نهجتها آلية تطور أحداث الحكاية الشعبية والسيرة والموال
القصصى) ، لكن هذا الراوى ، مثل كثيرين من شخصيات
النص ، ينظر إلى الأشياء ، ويفسرهما ، من خلال حيز محدد هو ساحة
الأحداث في قرية (الكرنك) ، ولذلك فإنه يذلف بقاربه إلى تقديم
إحدى شخصياته المحورية ، شخصية « حزينه » . وإذا كان مصطفى
قد غيب اسمه في العنوان ، فاستخدم النص لفظ الغائب تركيزا على
صفة الغياب فيه ، فإنه هنا مع « حزينه » ، يقدمها منذ العنوان « عقل
حزينه » ، قلب أم ، حيث يكرر اسمها وصفتها ، وحيث يظل
المنظور خاضعا للراوى الحكاه ، الذى يجدد لنا في دربة وبإشارات
سريعة هوية المكان من خلال الإشارة إلى الحمام الذى يهدل ،
ومصطبه الدار ، وشجرة الدوم العتيقة بجذعها الضخم . وحين يكاد

الذي لم يجاوز الصبا إلى السودان منذ حامين ؛ وهذا التركيز المتعمد ينفي استحضر اللحظة الزمنية . كيف أهد نفسه وحاجاته ، وكيف ودع أهله ، وماذا كان يرتدي ، وكيف تعامل أهله مع الأمر . الخ . والكاتب إذن يركز على خبر دالٍ ، دون الولع بمسرحته ، ويقوم برصده من خلال الفعل المضارع ، وإخفاء أدوات الربط ، وينبئ بدلا من ذلك تنقية الحدث من نثرته ووقائعته . لكن هل يعنى هذا أن الكاتب يتدخل في قصته بما يفسد علينا الأيام بالواقع ؟

فيما يرى هذا البحث فإن هذا السؤال مهم في سياقنا هذا ، لأنه يثير إشكالية مهمة ، هي إلى أي مدى يصبح الكاتب المنتمى إلى تكوين اجتماعي ، كالتكوين المصري ، مطالبا بالتزام مقولة نقدية ، نبعث من استقراء أدب نشأ في تكوين اجتماعي مغاير ؟

إن مسرحة الحدث تعنى أننا لكي نخلق إيما بالواقع علينا أن ننفي ذات الكاتب من نصه ؛ ذلك لأن تدخل الكاتب ينطوي على ثقل للفقاري ، وينطوي - وهو الأخطر - على تحويل شخصيات النص إلى دمي يحركها الكاتب كما يهوى ، فيحرم الحدث من تطوره الذاتي التابع من تفاعل الشخصيات ونفوسها . هكذا قرأ هنري جيمس^(١٥) الإنتاج الروائي الغربي ، وحاول أن يحول هذه النتيجة إلى قانون صارم . لكن علينا أن نتذكر أن تحويل شخصية بنائية مستقاة من تحليل لأعمال بعضها إلى قانون عام ملزم للكاتب هو مزعج أيديولوجي غير علمي ؛ لأنه يصعب الزعم بأن ثمة قوانين في الفن ، محددة سلفا ، وسابقة على عملية الكتابة ، إلا تحول الفن إلى محض خلق تقوى يقرب الفن من الصنعة وينأى به عن الإبداع . ولذلك يسجل التاريخ الأدبي أن تحطيم القانون آية الفنان العظيم ومزته ، فضلا عن أن الرواية من أكثر فنون الأدب انفتاحا على الفنون الأخرى . ومن الحق أن نشير إلى أن تدخل الكاتب على النحور الذي يرفضه جيمس يمكن أن يكون عيبا في نمط معين من القصص ، ولكنه قد يكون عنصرا تكوينيا مهما وضروريا في نمط آخر يغاير النمط الأول ، وبخاصة تلك الأنماط المتحدرة من ثقافات غير أوروبية ، واللائحة بطرائق تمبيرية فولكلورية . وحين نؤمن أن النص دالٌ ومدلول (بالمعنى السوسيري) ، أي وجود لا ينفصل شكله عن مضمونه ، يصبح بدليا أن لكل كتابة قانونها الخاص الذي تؤسسه علاقاتها . ولذلك يرى هذا البحث أن تدخل الكاتب أحيانا ، ومن خلال آلية ما ، أمر ضروري :

« له التدبير الأهل ، أرسل الموت في صورة خنجر بيد مجوسى خسيس إلى ابن الخطاب حمير وهو أمير المؤمنين ، ورمى النطفة في بطن فهيمة ، فإذا هي حبل بعد عام ونصف من زواجها بالحداد .

مكرت حزينه ، لكن الله خير الماكرين . وها هي حزينه تجنى الثمرة المرة : لقد خرجت فهيمة من بيت الحداد طالق بالثلاث ، ولم يشفع لها عند الحداد أنها حامل في شهرها الرابع »^(١٦) .

وهنا نجد أننا بإزاء تدخل يتدخل الراوي الشعبي ، وهو تدخل لا يستهدف توضيحا لأمر غامض ؛ فالأمر غير ملتبس ألبته ، ولكنه تدخل لصالح الانتصار لمقولات دينية وأخلاقية ، يقوم المؤلف بنثرها في العمل كله ، وتكشفها شقوق نصه . لهذا السبب نجد لوإذا

المنظور أن يصبح خاضعا لحزينة تماما ، يلجأ الكاتب إلى وضع قوسين يحصر بينهما أفكار « حزينة » عن البشارى . ولو أننا غيرنا بعض الضمائر القليلة ، لأصبحنا مع حديث داخل محض ، أعنى أن هذا الحديث يحتوى على أفكار « حزينة » عن زوجها ؛ وهى أفكار وهواجس بمنعها العرف من إعلانها . ومعنى هذا أن الراوى يبدأ بتقديم الشخصيات من منظور يحاول أن يكون محايدا ، ثم ينزلق رويدا إلى الرصد من خلال منظور إحدى الشخصيات ، لكنه يعود ثانية إلى حياده ، وإيجازه ، حين ينتقل إلى « تقديم » شخصية أخرى .

إنه بعد أن يقدم - مثلا - « حزينة » وهواجسها ينتقل إلى حديث بقطعة لبخيت . وهو هنا يتحصى بحياده ؛ لأنه يعلن منذ العنوان أننا مع حديث بقطعة لشخص معين هن وضع خاص به . ومثلما انكسر السرد الروائي بحديث بقطعة ، ينكسر الأخير بوصف خالص كأنه صادر من شاهد عيان :

« نجمه مشتملة هوت من السماء الزرقاء العالية ، واحترقت قبل أن تبلغ الأرض . لو مست البشر أو الحيوان أو الزرع وحى الجن ، لتحول إلى رماد »^(١٧) .

وعلى هذا النحو نتقل من السرد الذى يشحب فيه الوصف ، إلى وصف يشوبه سرد ويختلط به ، ونتقل من هجة الراوى الحكاء ، الغربية من هجة القصص الشعبي ، إلى هجة أقرب إلى هجة كاتب يحدد لنا حيزا زمانيا أو فضاء نصيا . هناك سرد يسوده الإيجاز ، وهنا سرد يهيمن عليه الوصف . لكننا بعد هذا الوصف نتقل إلى منظور آخر هو منظور فهيمة ، حيث تبدى لنا حالاتها بأخفيها الغائب ، وحيث نعرف أول غبط من غبوط شخصية تمنح إلى الغواية ، لأننا نراها وهى على حافة الزنا بالمحارم .

نحن إذن مع رؤية عميقة ، لغتها مثقلة بحياة داخلية ، يراوح فيها النص بين الجملة الاسمية والجملة الفعلية الماضية ، ويتكىء على حرف ضمى يتواطأ معه القارىء عليه ، كما أننا أيضا مع تكثيف في المنظورات ، أو على وجه الدقة مع تنوع في زاوية الرؤية ؛ فالمنظور بوليفون غير أحادي . ذلك بأن هاجس النص ينصرف إلى احتواء تجربة من الرحابة والعمق والثراء ، بحيث تحتاج إلى رؤية متعددة المنظورات . ومن هنا سنجد المواجهة بين السرد والوصف ، مع هيمنة للأول تجعل الكاتب قادرا على تنمية الحدث ودفعه إلى التطور ، على نحو قاده إلى تقليص دور مسرحة الحدث عن طريق الالتكاه على صوت الراوى . ويرجع ذلك إلى أن المسرحة تعنى النزوع إلى أن تحكى القصة نفسها دون تدخل من المنشئ ، وفيها يهيمن الوصف ويشحب التلخيص ، وكان القصص عمل بلا ذات ، أو كان القصص يتحول إلى ذات تقدم الحدث ، وتنميه دون أن تبرز نصيا . وحين يهيمن السرد والتلخيص فإننا نصبح بصدد تأكيد استعادة الكاتب لطرائق تشكيلية من فنون بعضها ، كالحديث والمروال القصصى والحكاية الشعبية ، حيث يقص القصص حدثا ماضيا ، مركزا على الدال الذى يتواطأ معه القارىء على أهميته .

ولو تذكرونا بداية (الطوق والإسورة) التى اقتبسنا أولى فقراتها منذ قليل ، لتذكرنا أيضا طريقة القصص فيها ؛ إذ إنها تتبنى تقنية محددة فترفض أخرى ، بتفهيها من السياق . إنها تركز على سفر مصطفى

دوما - قال : (أدفع الأجر لما تحفروا عمقا للبشر يطاول قاماتكم) . فعل أولاد العرب ما أراد الخبيث ، فأهال اليهودي كاره العرب التراب على الرجال ودفنهم أحياء وقال :

« هذا هو العمق الذي أريد به لبشرى » (١٧) .

هنا نجد إدراكا عاميا للأشياء ، ينتج من ثقافة ماتزال مغلقة على نفسها ، لم تحترقها بعد أيديولوجيا الرأسمالية بطابعها الدول ، الطامح إلى توحيد الثقافات المغايرة للثقافة المصرية المتمحورة حول الأوروا . وقد لجأ النص إلى تقنيات عدة ليقدم صياغته العامة على النحو السالف ، فثمة هيمنة للجملية الاسمية على الجملة الفعلية ؛ وثمة استخدام للواو التي لاتعطف فعلا على فعل أو اسما على اسم ، ولكن تعطف جملة على أخرى ؛ وثمة لجوء إلى المصطلحات الحسية الفولكلورية ؛ وثمة الالتكاء على الألوان والرموز والصور الاستعارية ، التي تفجر في الذاكرة دلالات مرتبطة بالتأمر والاحتيايل عبر الخمر والجنس والخذاع .

وعلى مستوى آخر سنجد مقابلة بين صاحب الثقافة (العربي) وغير (اليهودي) ، وهي مقابلة تنطوي على ارتباط مجموعة من القيم بكلا الطرفين . وطبيعى أن تكون قيم الطرف الأول قيما متبناة من قبل هذه الثقافة ، كالشهامة ونقاء السريرة والقوة البدنية وحسن الطوية ، وأن تكون القيم التي ترفضها هذه الثقافة من نصيب الآخر ، الذي هو شرير وماكر وعجب للمال ومتاجر بعرض ابنته . وثمة لجوء إلى صور متحدرة من موروث الجماعة ؛ وهو موروث يربط المرأة بالأفعى أو الحية ، ويربط بين اليهودية ومجموعة من السمات الخلقية والخلقية ، فهي امرأة جميلة ، شعرها أصفر وحدودها كالوردة محتومة ، ومرسلة شعر الإبطين والعانة ، وهي مأكرة متواطئة مع أبيها وابن ملتها ؛ فهي تخدع وتكر وتغوى ، من أجل تحقيق هدفها وهدف ملتها .

وتسدهم استراتيجيات النص التي تلوذ بجسماليات التشكيل الفولكلوري باللجوء إلى تقليص دور الحوار ، سواء بإدماجه في السرد والوصف ، أو بتقليص المواقف التي تتواجه فيها شخصيات الرواية . فحين تذهب حزينة لتعرف أبناء مصطفى من زميله العائد من السفر ، تعود لتلقى بكل المعلومات التي سمعتها . وحين يزور عبد الحكم أسرة « حزينة » ، وهو موقف يغرى بتقديم حوار مطول ، نجد النص كأنه يفسر نفسه على إلغاء الحوار ؛ ومن ثم نجد صياغة النص للموقف على النحو التالي :

« ستان ذهبتان لمنا لما ضحك عبد الحكم ابن نفيدة - وقال :

« مصطفى بخير حال . . ومشتاق للام والأخت . . ويتمنى رؤية الصغيرة نبسة . نعمل مع الجيش الإنجليزي . . تحت أمر الرئيس أحمد الزيناعي . . أحمد الزيناعي بلديات من البر الغرب . . طالبني بأن أزور أهل بيته . . سأزورهم اليوم . . حملني أمانة وطالبني بتوصيلها لأهل بيته . قد نعود للبلاد في القريب . مصطفى طلق زوجته الشامية . . لم يرزق

بمعطيات التاريخ والذاكرة الثقافية ، واتكاء على معجم لغة الخطاب الديني ، على حين يؤكد منظور الراوى حضور الأيديولوجيا . ومن ثم فإن هذا المنظور يمنح القصة نظامه ويؤسس منطقها .

وإذا توقفنا قليلا لدى المقتطف السابق ، فسنعده حاويا لتناقض بين ، حزينة تكرر فرارا من قدر يحوط ابتها ، بعد زواجها من رجل عاجز والمعجز الجنسي لديه آفة بيولوجية ، لادخل له فيها ، ولا يستطيع ردها . وحين أرادت « حزينة » أن تجاوز ابتها مصيرها المنتظر قادتها إلى مصير آخر . وهكذا إذا فر المرء من قدر وقع في قدر . إنها أيديولوجيا المكتوب إذن ، تتخلل النص وتثبت بين سطوره ؛ وهي أيديولوجيا محايثة لحياة هؤلاء ، وتقوم بتبرير معضلات قهر تاريخي . لذلك فإن الكاتب يتدخل من آن إلى آخر ليؤسس الواقع على مستوى النص من خلال هذه الأيديولوجيا ومن ثم لم تكن الأدوات البنائية محايدة ، أو منفصلة عن هذه الأيديولوجيا . ولأن الكاتب مندغم في حياة قومه ، غارق في بناء ثقافي يعطن هذه الحياة ، فإن النص مثقل بإدراك عامي للأشياء ، يتبدى - تشكليا - في صياغات عامة من أشكال تعبير عامة الريف في جنوب مصر ، عن حياتهم وإشكالياتها : في القسم العاشر وتحت عنوان « أراجيف وأسماو . . وقائع أيضا » نجد ما يلي :

(أ) « اليهودي الماكر بأنفه المعقوف ، عرض ثلاثة

دنان من الخمر للبيع بأقل من ربع الثمن . ابن العرب الغنى قال لنفسه وهو يحاورها . . هذه الصنفقة ما أرخصها . بنت اليهودي الجميلة المختنة بيدها كأس مملوءة بالخمر ذاتها بلسانها ، ورشفت ، ظلت تمتصها على مهل - قالت « خمرتنا جيدة » (شعر البنت أصفر كالذهب النقي ، وهل كل خد وردة حمراء) .

الخمر سالت من الشفاء ، وجرت في الشق الذي يفصل بين الشديين ، ونجمعت عند الصرة .

- ابن العرب قال : « تلك كأسى » .

- بنت سارة قالت : « تلك كأسك » .

الأنف يشم والعين ترى ، وجلد الحية طرى ، وشعر الإبطين والعانة طويل ومرسل . للحرق رائحة ، وللحمر رائحة . القلب يموى والحية تلدغ ، والبيارة جميلة بها شجر البرتقال . صفوف تقابلها صفوف ، والبنت جميلة (هل كل خد تفاحة حمراء ، وشعرها أشد صفرة من برتقالة ناضجة) والأيام حمر ، والأيام لا بد أن حمر ، وكومات العنب طولها دهر وعرضها دهر » .

(ب) « اليهودي مالك البيارة الجديد يريد حفر بشر

تجلبب المساء للشجر ، أولاد العرب بسواعدهم القادرة حفروا البشر ، وتدفق الماء . اليهودي المماطل أبدا ، المحب للمال

يتجه نص (الطوق والإسورة) يقربنا كذلك من هذه الطرائق ؛ ففيه نفى للمسرحة وتبن للقص الشعبي . ويتبدى ذلك في استعادة النص من النجوى في تحويلها إلى أداة يمين عليها الإبلاغ ؛ فعين تذهب فهيمة مع « حزينة » إلى المعبد الفرعوني ، ينقل إلينا الكاتب حديث الأنا مع الأنا ؛ وهو حديث عن المعبد وما فيه من تماثيل ، فنعرف كيف ينظر المنغمسون في ثقافة عامية مغلفة إلى تاريخ أسلافهم .

« أمام بوابة المعبد القديم وقفت حزينة تكلم العراي أب فكري عل انفراد . ومضت فهيمة تنقل حينها بين الكباش :

« تلك الكباش كانت بشرا في الزمن القديم ، وغضبة الله هي التي حولت بشر الزمن القديم إلى حجر ، عقابا لهم على كفرهم ، نعم . . كيف يتزوج الأخ من أخته ؟ أو الابن من أمه ؟ ! وما هم البشر العصاة يرقدون في صفين متقابلين لهم رؤس كباش وأجساد أسود » .

تقدم العراي أب فكري من فهيمة وقال :
« التبعني » .

ستدخل فهيمة على الرجل الذي كان يتضاخر ببرجولة ، فعوله الله إلى حجر أسود بارد ، وجعله مكشوف العورة إلى الأبدین :

« تركوه مع النسوة ومضوا للحرب ، ودامت الحرب بينهم وبين عدوهم سنين طويلة ، وكان هو يرسل لهم الأبناء وقود الحرب ، ولما تحقق لهم النصر نصّبوه آلهة من دون الواحد الأحد » (٢٠) .

وهو الأمر نفسه الذي نجده في تقنية أخرى يمين على هذا النص ، وأعطى بها الخطابات ؛ أي أن الخطابات تدعم حاجس النص اللائذ بالإبلاغ ، والنائي للمسرحة وتخلق الوهم المشهدي . ويرجع ذلك إلى أن هذه الخطابات ليست مبرضا لبث السري أو حملة ، وهي ليست مذكرات تسجل هواجس يُخفى إعلانها ، وإنما هي وسيلة للاتصال والإبلاغ ونقل الأخبار ؛ ومن ثم فعمودها الأساسي يتمثل في تخليص المواقف واختزالها . إن انتقال مصطفى من السودان إلى الشام على سبيل المثال ، أو ارتباطه بأسرة شامية ، أو طلاقه لزوجته . . كلها مواقف تختزل في بضعة كلمات ؛ ومن ثم تتأزر هذه الوسيلة مع الوسائل الأخرى على دعم طرائق القص الشعبي .

ولاتقف استعادة النص من طرائق التشكيل الفولكلوري عند تكييفه لصيغة القص الشعبي ، سواء أكان في الموال القصصي أم في الحكايات ، وإنما جاوزتها إلى ملء النص ببنى قصصية متحدرة من موروث الجماعة . ومن وجهة نظر هذا التحليل فإن الكاتب قد استعمل أشكالا من التناص ، لم تكن تتخفى إحداث المارقة التي ينطوي عليها قول أيديولوجي ، وإنما هي جزء حميم من ثقافة الواقع وأيديولوجيته ، كالمراثي :

كُتِبَ الكِتَابُ بِالْيَتْسَى شُفْتَه
كَسَرَتْ القَلَمَ وَالْحَبْرَ نَشْفَتَه

مبا بخلف ، مصطفى حلفي مالا وطالبني بتسليمه لكم .

وأخرج عبد الحكم حافظة نقوده - كانت من الجلد . . صفراء اللون . . متفخة . مطبوع عليها بلون أخضر وجه أبي الهول ، ومن رزمة محكمة بخيط من المطاط استل جنيتها ، مد عبد الحكم يده بإجنبيه لحزينة ، ومدت حزينة يدها وهي تبسم (١٨) .

فالإبلاغ هنا يتبدى في أجل صورته عبر السرد والتلخيص وإلقاء المعلومات ، دون أن يدور حولها حوار ، أو يكون ثمة تعليق من هؤلاء الذين تلقى المعلومات إليهم ؛ إذ يحول حرص الكاتب على صرامة البناء دون الاندفاع أو الثثرة أو الوقوع في أحبولة الإسهاب في الحوار ، وإنما يركز النص - استهدافا للصرامة - على الحوارات الدالة ، التي لا تتصاد مع طبيعة نصه وآليات نموه ، فيحطم ما يسمى « وهم الحدث المشهدي » كما يعبر إيجيبيوم (١٩) . وانعدام الحوار على هذا النحو يقود إلى استخلاص دلالة معينة ؛ ففي نص يدور حول مأساة من هذا النوع يشحب الحوار ؛ لأن الشخصيات لا تتواجه ولا توضع في سياقات من الجدل والتفاهل ؛ فليس أمام هذه الشخصيات إمكانية للاختيار بين إمكانات ، بل ثمة درب واحد تدفع إلى السير فيه . إنها - وفي أكثر المواقف تحفيزا للحوار - تتخاذل عن وضع ما يصيبها موضع النقاش ، ومن ثم يظل وهبها متكلسا ، عاجزا عن التفاهل مع معضلات حياتها . لهذا السبب تلوذ كل شخصية بداخلها المصمت ، متقوقعة داخل شرفة همومها ، وكان الحصار الذي تضربه شروط العيش في مثل تلك الوضعية ، ينتقل إلى الفرد ، فيصمت ، ويشل لسانه عن الكلام مع الآخر ، ونجد كثرة غالبية حوار من طبيعة أخرى هو حوار الأنا مع نفسها .

نحن إذن مع منولوج أو نجوى تتوجه بها الشخصية في حديث بقطة مع العقل والقلب ؛ وهو حديث شخصي ، بقوله شخص لنفسه لأنه يخشى أن يعلنه ويجهز به ، ربما بسبب وطأة المواقف الاجتماعية والأخلاقية ، وربما بسبب يقين حمته وسدائه اليأس المر بأن كل شيء يسير كما قُدِّر له . إنه « منولوج » بغير ما نجده في بعض الروايات الغربية التي تتوسل بما يسمى تيار الوعي ؛ فلسنا في (الطوق والإسورة) مع احتفاء بمستحدثات التقنية التي تخلق علاقات لغوية ملتبسة ، تقطع انسياب الكلام وتماسكه ، وتنبها الكشف عن وهي مضطرب ، أو عن جهد مضن في اقتناص انعكاس الخارج اللفظ الملتبس على ذهن يحاول أن يفهم ما يحدث . في اختصار ، لسانا مع دراما الوعي ، وإنما نحن مع كلام يجتجزه السياق ، وينفيه ، بسبب أنه يعبر عن رغبات محرمة (فهيمة إذ تشتبه مصطفى) ، أو يكشف عن حقائق مروعة (الحذاء إذ يرى حورية التي تنسب إليه ، وليست من صلبه) ، أو يصور فعل الدهر في المرء (بخت البشاري إذ يشعر بدنو أجله) . إننا مع مناجاة لا يحق لصاحبها إعلانها ؛ وهي إذن حوار مغيب ، وينفى أن يظل كذلك .

إذا كان تحطيم الوهم المشهدي عبر تقليص الحوار يقربنا من طرائق الفولكلور في القص فإن حوار الأنا مع نفسها على النحو الذي

كتب الكتاب ياليتنى رأيته كسرت القلم والحبر كبيتته

والبيتان يمثلان المنصر اللغوى الوحيد الذى لم يجرده النص من عاميته ، على المستوى النحوى واللهجى والتبرى فلم يقم - كشأنه في أماكن أخرى - بتفصيله . ذلك بأن الكاتب « يترجم » كثيرا من لغات القصة ، من عامية ريف الجنوب ، إلى اللغة الفصحى ، لكن ذلك لا يفقدها وقعها وتأثيرها ، ولا يغرّبها عن حقلها الدلائلى ، على نحو ما نرى في هذه المراثى :

« يا أيها النهار الطالع كم أنت طويل ، وأنت أيها الليل القادم كم أنت ثقل ، لاطاقة لنا بك أيها النهار الذى يعقب الليل : يا من حسمت الأمر » .
« شممت عطر الجسد ، وما شممت عفته » .
« الخشبة طارت طيرانا » .

« ونحن ما حملنا الخشبة ، هى التى سبحت في الجو كجماعة » .

« آه يا أيها الحفرة السوداء ، وأنت أيها التراب المنهال ، نحن منك وإليك ، وها هنا الجسد ، أما الروح فقد صادت لخالفها . ونحن نعرف قدر الرجال ، ليلة مماته من كل هام سنحيها بالدف وبالبطل وبالمزمار ، وبالحيل ستسابق ، وبالعصى سنلعب ، وستقيم الأذكار ، ونطعم الطعام على حبه مسكينا يتيمًا وأسيرا » (٢١) .

ومن الواضح أن هذه العلاقات اللغوية تبدو متنوعة ، لاتصدر عن قائل واحد . ويظهر ذلك في تنوع ضمايرها بين المفرد (التاء في « شممت ») والجماعة (نا في « لنا ») ، ومن ثم تبدو كأها مختارات تم تفصيلها وتكثيفها من علاقات لغوية عامية أطول . وسواء أكانت من أصل واقعى أو انتجها الكاتب بدءا فإن جهد أسلوبها واضح جلى . ولسوف نجد أن النص حافل ببني قصصية تدخل في مكوناته ، ونحن نرى فيها تقصصا فصيحا لنفسها وهى في طريق عودها من المقابر في صحبة أمها . بيد أن مثل تلك الحكايات لا يعدو أن يكون وسيلة يتوسلها الناس بوصفها مجاوزة وقتية لموقف

الهوامش :

- ١ ، ٢ - أقرأ (حكاية على لسان كلب) ، و (حكاية عنوانها من بطلق الجرس) ، و (تصاوير من الماء والتراب والشمس) ، في المصدر السابق .
- ٣ - نموذج رواية الأجيال الشامخ في الأدب العربى (ثلاثية نجيب محفوظ) . راجع عنها سيزا قاسم : بناء الرواية ، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ . الهيئة العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨٣ .

- ١ - نعلم على طعة (الكتابات الكاملة لبحى الطاهر عبد الله) - دار المستقبل انعم - القاهرة .
- ٢ ، ٣ ، ٤ - أقرأ على التوالى قصص (حكاية الصعيدي الذى هده الثعب) ، و (أغنية الماشق إيليا) ، و (الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة) ، في المصدر السابق .

- ٨ - راجع - مثلاً - حديثه الميث بعفه في نهاية طبعة الكتابات الكاملة . واقرأ قصصه ذات الأطروحة مثل (حكايات حل لسان كلب) ، و (حكاية عنوانها من يملق الجرس) . مصدر سابق .
- ٩ - راجع حديث نبوية بعد أن منح مصطفى عنها الماء والطعام لتبوح باسم المستحل من أفضاضها ، ص ٤٠٨ .
- ١٠ - الكتابات الكاملة . مصدر سابق ص ٣٥٥ .
- ١١ - صبرى حافظ : قصص يحيى الطاهر عبد الله الطويلة . فصول . العدد الثامن المجلد الثالث . القاهرة .
- ١٢ - الكتابات الكاملة . سابق ص ٣٦٥ .
- ١٣ - قصص يحيى الطاهر . سابق .
- ١٤ - الكتابات الكاملة ص ٣٤٦ .
- ١٥ - راجع أنجيل بطرس سمعان : وجهة النظر في الرواية المصرية . فصول . سابق .
- ١٦ - الكتابات . سابق ص ٣٦٦ .
- ١٧ - نفسه ص ٣٨٧ - ٣٨٨ .
- ١٨ - الكتابات . سابق ص ٣٧٢ - ٣٧٣ .
- ١٩ - راجع إغناطيوس (حول نظرية النثر) في (نظرية المبهج الشكل : نصوص الشكلاية الروس) ت . إبراهيم الخطيب ، ط ١ ، بيروت ص ١١٠ .
- ٢٠ - الكتابات ، ص ٣٦٤ - ٣٦٥ .
- ٢١ - نفسه ، ص ٣٩٦ .
- ٢٢ - نفسه ، ص ٣٨٩ .

التركيب العاملى فى قصة « الزيف » (تحليل سيمىائى لنص سردى)

عبد المجيد نوسى

١ - مقدمة : هدف هذه الدراسة إلى تحليل نص سردى ، وذلك لمحاولة الاقتراب من المسار العام الذى يتخله المعنى . إن « أثر المعنى » الذى يمكن للمتلقي أن يكون عناصره ، ينتج عن مسار توليدى تشغل داخله كل العناصر المكونة للنص (الخطاب ، الشخصيات ، الفضاء ...) . ولكتنا لنقوم بتحليل كل مكونات النص ، بمعنى أن التحليل لن يعتمد مجموعة من المستويات لتحليل كل المكونات .

سنتهم بالخصوص بتحليل المستوى العمودى ، مركزين على التركيب العامل^(١) الذى سندرس فيه عناصر البنية العاملة والأفعال التى تنجزها ، حيث تنتج عنها مجموعة من الفحولات والحالات التى تكون ، فى نواحيها ، منظومة قادرة على كشف العلاقات بين عناصر البنية العاملة ، فالعلاقات بين العامل - الذات والمساعد والمعوق تبين شكل نمو البرنامج السردى الذى يسمى العامل - الذات - إلى تحقيقه ، وموقف العوامل التى تعمل على إطفاء هذا البرنامج أو نجاحه ، وتكون هذه العلاقات من إبراز الوظيفة الدلالية للبنية العاملة على مستوى النص .

أما النص الذى ستقوم بتحليله فهو بعنوان « الزيف » . ويمكن أن نقدم ملاحظتين أوليتين حول هذا النص :

العاملة (مترجم بوزارة الزراعة) ، وتقوم المقاطع الواسطية الأخرى بإبراز التحولات : (يتنحل صفة شاعر) التى تمس هوية هذه الشخصية ، ثم يشكل المقطع البائى خاتمة يكشف من خلالها السارد عن كينونة هذه الشخصية ، فتظهر المفارقة بين « كينونة » هذه الشخصية و « ظاهرها » . وتعد خاصية الكينونة والظاهر من أهم خصائص الكتابة التى سنحاول تحليلها فى هذا النص ، وذلك فى علاقتها بالعوامل .

٢ - تعد قصة « الزيف » من أقدم النصوص التى نشرها نجيب محفوظ^(٢) قبل كتابة الرواية التى ستغلب جنته بعد سنة ١٩٣٨ . لذلك فإن تحليل بعض عناصر الكتابة فى هذا النص يمكن من تفسير بعض خصائص صنعة الكتابة فى بدايتها عند نجيب محفوظ .

٢ - تقطيع النص

سنقوم بخطوة إجرائية أولى تهدف إلى تحديد المقاطع التى يتم فصل وفقها النص . وتعد عملية التقطيع ، على المستوى المنهجى ،

١ - نسلم منذ البداية بأن النص الذى نتعامل معه قصة قصيرة ، وذلك بناء على عناصر موازية للنص ؛ فهو يكون ، إلى جانب نصوص أخرى ، مجموعة قصصية . وهذه المسألة ترتبط بقصدية الكاتب الذى يشترك مع المتلقى فى تعاقد يتم الاتفاق بموجبه على الجنس الذى ينتمى إليه النص . نقدم هذه الملاحظة لكون أغلب نصوص همس الجنون ، ومن بينها « الزيف » ، تتميز بنوع من الاختزال والتكثيف ؛ ذلك بأن النصوص تشمل مجموعة من المكونات (شخصيات ، عوامل ، فضاء زمانى ، مكان) الفادرة على تكوين فضاء روائى يتميز بمجموعة من العلاقات بين هذه العناصر . ثم إن هذه النصوص طويلة حجماً ، وإن كنا نتفق على أن الحجم لا يشكل معياراً للتمييز بين نص روائى وقصصى .

وإذا كانت عملية تفتيس النص تتم من خلال تحديد الخصائص الخطابية ، فإن نص « الزيف » يتوفر على سمات القصة القصيرة ، حيث تتم الكتابة وفق الخطاطة الكلاسيكية المميزة للقصة : فالقطع الأول للنص يقدم شخصية أولى (هل أفندى جبر) ويحدد سماتها

السردية المكوّنة لهذا المقطع تتمحور حول نوعية العلاقة التي توجد بين شخصيتين من شخصيات النص : أرملة حل باشا حاصم ، ثم أرملة الدكتور إبراهيم باشا رشدي . ذلك بأن العلاقة بين الشخصيتين علاقة تضاد ، وتمثل في محاولة كل واحدة التآلق أكثر من الأخرى (وتود لو يغلب نورها نور الأخرى فتافسها) (ص ١٦) . إن لمجانس هذا المقطع يأتي من كون أقواله السردية متركزة حول عنصر دلالي : علاقة التضاد بين الشخصيتين .

— المقطع الثالث : ويبدأ من : « أما حل أفندي جبر فقد رجع إلى مقعده وهو يلقي على الحاضرين نظرة فاحصة خشية أن يكون الشاهر الأصل بين النظارة (ص ١٧) ، وينتهي عند : وضاق صدره بنور الدين وشعره ونثره فرمى بالكتب جميعا . . . (ص ١٩) .

ويتحدد لمجانس هذا المقطع بناء على معيار دلالي : يركز المقطع على إبراز لعبة « الكينونة والظاهر » : فالأقوال السردية « في هذا المقطع ، متمحورة حول عنصر « الظاهر » ، إذ يبين تحول شخصية حل أفندي جبر من حالة الكينونة (موظف بوزارة الزراعة) إلى حالة الظاهر (الشاهر محمد نور الدين) .

— المقطع الرابع : يبدأ بالقول السردى : « وفي الموعد المسمى ذهب إلى قصر السيدة الجليلة بشارع حمارويه ، وكان بادى الوجاهة والآنقة » (ص ١٩) ، وينتهي عند : « وما ذهباها بين إلى تياترو وميسر إلا لهذا الغرض نفسه » (ص ٢٣) .

ويستمد هذا المقطع لمجانسه من معيار مكاني : فوظيفة الأقوال السردية التي يتكون منها المقطع هي وصف الفضاء المكاني (القصر) الذي يتم فيه اللقاء بين شخصيتين : حل أفندي جبر ، وأرملة حل باشا حاصم .

— المقطع الخامس : ويبتدىء بالقول السردى : « وقد تضايق حل أفندي من حضور الزائرات ، وتضايق أكثر من دعوته إلى التياترو » (ص ٢٣) ، وينتهي عند : « وكانت ليلة » (ص ٢٤) .

ويتحدد هذا المقطع القصير في النص من خلال معيارين : مكاني ودلالي . بالنسبة للمعيار المكاني يتبين أن الأقوال السردية تشير إلى مكانين : القصر والتياترو . ويحدد هذه الوحدة المكانية معيار دلالي : إذ ترتبط شخصية حل أفندي جبر بشخصية حل باشا حاصم داخل فضاء القصر في إطار علاقة العامل — الذات (حل أفندي جبر) بالموضوع الذي يسعى للحصول عليه .

— المقطع السادس : يبدأ بالقول السردى : « وبعد يومين ذهب حل أفندي جبر إلى زيارة المريض الرابع عشر للفنون الجميلة » (ص ٢٤) ، وينتهي عند : « وقد خاف حل أفندي المعرض مضطربا » (ص ٢٦) ، وهي الفقرة التي ينتهي بها النص .

ويتميز هذا المقطع باعتماده على معيارين يضمّنان لمجانسه : معيار مكاني ، ويتمثل في تمركز الأقوال السردية حول بنية مكانية واحدة (المعرض) ، ومعيار دلالي يتمثل في اكتشاف « حقيقة » شخصية حل أفندي جبر ، حيث تظهر الوضعية « الكاذبة » التي كان فيها ، ويظهر أنه يحمل صفة « الموظف » وليس صفة « الشاهر محمد نور الدين » التي انتحلها بما هي مظهر « خادع » للوصول إلى الموضوع . هذا

أساسية ، لأنها تمكّنا من السيطرة عليه خلال عملية التحليل ؛ إذ نستطيع تحديد مكونات النص القصصى من خلال المقاطع المختلفة ، ولا نغرم بتعميمات أو نفترض وجود بعض المكونات بشكل مسبق ثم نختار بعض الاستشهادات لنستدل على صحة هذه الافتراضات . غير أن تقطيع النص ليس عملية بسيطة^(٤) ، بل يجب أن يعتمد معيارا يكون ملائما . مستنطق من التحديد النظري الذي اقترحه جريمانس لمفهوم المقطع ، حيث رأى أن « كل مقطع سردي قادر على أن يكون بمفرده حكاية مستقلة ، وأن تكون له غاية الخاصة به ، لكن يمكن أن يدرج ضمن حكاية أهم ، وأن يؤدي وظيفة خاصة »^(٥) .

ويعطى هذا التعريف للمقطع إمكانية الاستقلالية والاندماج ؛ فيمكن أن يكون وحدة مستقلة بذاتها ؛ ويمكن أن يندمج ضمن نص سردي لبشكل وحدة تؤدي إلى تكامل النص .

وبناء على هذا التحديد ، سنقوم بتقطيع النص وفق معيارين : دلالي ومكاني . ويتحقق المعيار الدلالي حين تكون الأقوال السردية التي تكون كل مقطع متركزة حول « قيمة » معينة . أما المعيار المكاني فيتحقق حين تحمل الأقوال السردية التي تكون هذا المقطع على فضاء مكاني واحد ؛ فوحدة المكان تمنح للمقطع صفة التجانس والانسجام .

— المقطع الأول : يبدأ بالقول السردى : كان التياترو مكتظا بالنظارة (ص ١٢) ، وينتهي عند : يوم الأربعاء الساعة السابعة مساء . . . شارع حمارويه رقم ١٠ بالزمالك (ص ١٦) .

ويتميز هذا المقطع بكون كل الأقوال السردية المكوّنة له تتمحور حول فضاء مكاني واحد هو « التياترو » ، الذي يكون الإطار الذي يفتتح به النص . غير أن المقطع يقدم بعض الفضاءات الأخرى الجزئية (البوار ، الصالة) التي تعدّ تابعة للفضاء الأساسي الذي هو التياترو . ولما كانت كل الأقوال السردية تحمل على هذا الفضاء ، فهي وسعنا أن نرى أن المقطع يتميز بوحدة مكانية تحقق التجانس ؛ فهي تجعل منه مقطعا له استقلالته ، مع إمكانية اندماجه داخل النص السردى العام .

ويمكن أن ندرج ، إلى جانب عنصر الوحدة المكانية ، معياراً آخر ينبنى على مقولة اثنية متميزة بالتقابل : الكينونة والظاهر . ويقدم السارد ، منذ المقطع الأول ، بعض العناصر المرتبطة بدلالة النص ، حيث يقوم بوصف الشخصيات التي تنجز الأفعال في النص السردى وفق لعبة : « الكينونة والظاهر » ؛ فشخصية حل أفندي جبر تقدم في بداية النص من خلال صفاتها المحددة لها ، التي تلتصق بها (مترجم بوزارة الزراعة) . هذه الصفات هي التي تحدد كينونة هذه الشخصية . غير أن النص يقدم هذه الشخصية في المقطع نفسه صفات أخرى مغايرة (حل أفندي جبر شاهر) . إن تقديم هذه الشخصية داخل النص من خلال وضعيتين مختلفتين يشير إلى وجود لعبة أساسها التقابل : « الكينونة والظاهر » .

— أما المقطع الثاني فيبدأ عند : « وتنهت المرأة ارتياحا ، وظنت أنها نالت أمنية من أعز أمانيتها » (ص ١٦) ، إلى : « فهل كنا مغالين إذا قلنا إنها نالت أمنية من أعز أمانيتها ؟ » (ص ١٧) .

وينسب تحديد هذا المقطع على معيار دلالي . ذلك بأن الأقوال

شخصية ← (سمات الشخصية) ← (Thème) ← دور
 تيماتيكى (rôle thématique) ← مثل (Acteur) ← عامل
 (Actant).

وسينمو التحليل وفق مجموعة من الخطوات : الأولى هي وصف مجموعة السمات التي تلتصق بهذه الشخصيات ، والتي تتحدد في النص من خلال جملة الوحدات المعجمية المنتظمة عبر النص ، التي توظفها عملية القول . أما الخطوة الثانية فتهدف إلى اختزال دلالة هذه الوحدات المعجمية إلى مجموعة من التيمات التي تتضمن أدوارا تيماتيكية يُنجزها ممثلون قادرون على أداء وظيفة داخل التركيب السردى .

٣ - ١ تحديد التيمات :

لوصف سمات الشخصيات ، سنقوم بتجميع الوحدات المعجمية المرتبطة بشخصية معينة داخل جدول لقراءتها ، أى لاختزالها إلى مجموعة من التيمات . وسنعمد في التحليل بصفة خاصة على الشخصيات التي تؤثر في بنية النص بوظائفها ، أى الشخصيات ذات المشاركة الأساسية في النص .

الجدول الأول : على أفندى جبر

المجموعة الأولى

— مترجم بوزارة الزراعة . ص ١٢
 — كلاً يا سيدى أنا موظف بوزارة الزراعة . ص ٢٦
 — وَهَلْ أَنْتَ فى حاجة إلى تعريف يا أستاذ . . .
 ص ١٣
 — فَهَلْ تَظُنُّ السيدة أنه شاعر مصر الأكبر ، بل
 شاعر الشرق العربى جميعاً ، الأستاذ محمد نور
 الدين ؟ ص ١٤
 — والحق أن المشابهة التي بينه وبين سيد الشعراء
 معروفة مشهورة ، يعلم بها جميع أصحابه . ص
 ١٤

المجموعة الثانية

— فَطَنَ بطاقات باسم محمد نور الدين . ص
 ١٧
 — ورأى عن حكمة أن يلقى نظرة سطحية على
 مؤلفات الشاعر ، فذهب إلى مكتبه وطلب
 مؤلفاته . ص ١٧

— وبعد يومين ذهب على أفندى جبر إلى زيارة
 المعرض الرابع عشر للفنون الجميلة . ص ٢٤
 — فَمَضَى يسير في الحُجُرَات الأنيقة وينظر بعينين
 فائرتين إلى اللوحات . ص ٢٤
 — فالتفت إلى الورا فرأى صاحبه الجميلة واقفة
 بين جماعة من السيدات الأرستقراطيات . واستولت
 عليه الدهشة ، وهلاهُ الارتباك ؛ أما السيدة فقد
 التفتت إلى صواحبها وقالت بته :

المجموعة الثالثة — إِنْ لَدُنَّ لى أن أقدم اليكُ صديقى الأستاذ محمد

الاكتشاف في المقطع النهائي هو الذى يبين لعبة التقابل : الكينونة والظاهر ، التي يبنى عليها النص .

— التركيب بين المقطعين : الأولى والنهائى .

ينبنى المحكى ، من خلال المقطعين . الأولى والنهائى ، على ثنائية : الكينونة والظاهر . ويتميز المقطع الأول بعلاقة « خادعة » بين شخصيتين : على أفندى جبر ، وأرملة على باشا عاصم ، وذلك داخل فضاء التياترو ، حيث يتحمل على أفندى جبر صفة « الشاعر » ، وتظهر أرملة على باشا عاصم « بوصفها صديقة للشاعر » . إن علاقة الاتصال « Conjonction » بين الشخصيتين ممكنة انطلاقاً من لعبة الظاهر فقط ، وقابلة للانحلال عند ظهور عنصر جديد ؛ وهذا ما سيتم في المقطع النهائي ، حيث ستُكتشف شخصية على أفندى جبر ، ويعود لوضعيته الأولية التي تحددها كينونته (موظف بوزارة الزراعة) . وتتجلى لعبة « الكينونة والظاهر » في النص من خلال مجموعة محولات وحالات هي التي سيبرزها التحليل .

٣ - من الشخصيات إلى العوامل :

يهدف تحليل التركيب العامل إلى توضيح الوضعية التركيبية لكل واحد من العوامل التي تتوزع عبر النص ؛ لأن تحديد هذه الوضعية قادر على تحديد العلاقات التي تنظم العوامل ، والتي يمكن أن تكون علاقة رغبة ، كالتى تربط بين العامل — الذات ، والموضوع الذى يهدف إلى تحقيقه ، أو علاقة معاكسة ، كالتى تربطه بالمعقوف ، وهو الذى يحاول أن يحول دونه والموضوع . وهذه العلاقات المؤطرة للخطاطة السردية العامة هي التي تفرز مجموعة « آثار المعنى » التي تشكل دلالة النص السردى .

نشير منذ البداية إلى أن التحليل سيتدرج عبر مستويات ثلاثة :

الشخصيات ، والممثلون (Acteurs) ، والعوامل (Actants) .^(١) وسنقوم بتحديد سمات الشخصيات ، أى جملة المؤثرات الوصفية التي تتخذها داخل الخطاب . ونختزل هذه السمات التي لها « أثر معنى » إلى مجموعة من التيمات (Thèmes) . ونشير — كذلك — إلى مجموعة من الأدوار التيماتيكية التي تؤديها الشخصيات ؛ وهي أدوار اجتماعية — ثقافية ؛ أى أنها جملة من الممارسات التي تنجزها داخل السياق السوسيو — ثقافى ؛ وبذلك تصبح الشخصيات مجموعة ممثلين ينجزون أدوارا تيماتيكية . ووظيفة الممثل مزدوجة^(٢) ؛ فكما أنه قادر على إنجاز دور تيماتيكى (ثقافى ، اجتماعى) ، يستطيع أيضا أن يؤدي دوراً عاملياً أو دوراً داخل التركيب السردى العام ، كدور العامل — الذات أو المعقوف أو المساعد . إن الفعلية الإجرائية لهذا التحليل الذى يتدرج في المستويات تكمن في أنه يأخذ في الحسبان كل مظهرات العناصر الفاعلة في النص ، أى الشخصيات بمفهومها التقليدى (تحديد ثقافى) ، ثم يُبين كيف تتحول من خلال ممارستها السوسيو — ثقافية إلى عوامل تؤدي أدوارا تركيبية . ثم إن هذا التحليل لا يعتمد فقط الجانب الوظيفى (وظائف العوامل) ، لكنه يُدرج عناصر أخرى ترتبط بسلوكيات الشخصيات الثقافية وممارساتها . وبناء على هذا فإن تحليل هذه العناصر سيتطور وفق الترسيم الآتية :

تقريرية يهدف من خلالها إلى توجيه القارئ . فكل الوحدات المعجمية تشير إلى دلالة جزئية هي أن العلاقة بين هذه الشخصية (الموظف) والشاعر علاقة مشابهة فقط . فكيونة الشخصية تتحدد بالصفة الناتجة عن التيمة الأولى (الوظيفة) ، أما صفة (الأستاذية - كتابة الشعر) فهي فقط صفة ظاهرة مخالفة لصفة الكيونة .

وما يبيّن ثنائية الكيونة والظاهر التي تنبئ عليها صفة هذه الشخصية هو الوحدات المعجمية الأخرى التي تشملها المجموعة : (قَطَعَ بطاقات باسم محمد نور الدين ، ورأى عَنْ حَكْمَةٍ أن يلقى نظرة سطحية على مؤلفات الشاعر) . تبين هذه الوحدات المعجمية أن الشخصية انتقلت فقط صفة الشاعر ، وذلك بغية الوصول إلى الهدف مَوْضُوع الرغبة عندها ، ألا وهو التأثير على شخصية أرملة على باشا عاصم . ويمكن أن نستنتج أن قراءة الوحدات المعجمية لهذه المجموعة تؤدي إلى مجموعة من « آثار المعنى » التي تولّد تيمة موحدة ومتجانسة : الأستاذية ، كتابة الشعر . وتتضمن هذه التيمة صفة ظاهرة « كاذبة »^(١) ، غير مرتبطة بكيونة الشخصية .

أما المجموعة الأخيرة فتشمل مجموعة من الوحدات المعجمية التي تولّد تيمات مُتَكَنٍّ من تحديد السمات العامة لهذه الشخصية .

نلاحظ أن مجموعة من الوحدات (الحجرات الأنقية ، المعرض) تشير أولاً إلى الإطار المكاني الذي توجد به هذه الشخصية وهو المعرض . أما الوحدات المعجمية الأخرى في المجموعة (إْتَذَنَ لي أن أقْدُمَ إليكن صديقي الأستاذ محمد نور الدين ، سيد شعراء الشرق ، فابتسمن إليه بترحيب إلا واحدة ، رددت النظر بينه وبين الأرملة ، وقالت ضاحكة : يا لها من نكتة بارعة يا سيدن) فتبين بداية مرحلة اكتشاف وضع هذه الشخصية ، إذ إن محاولة الأرملة تنفي أن تكون شخصية على أفندي جبر هي شخصية الشاعر ، بمعنى أن الوحدات المعجمية تمكن من الكشف عن ظاهر شخصية على أفندي جبر وكيونته . وترسخ هذه الدلالة الجزئية (الكشف) لدى القارئ بقراءة الوحدات المعجمية الأخرى التي يتضمنها المجموعة الثالثة ، التي تشير إلى الدلالة نفسها . فالوحدات المعجمية (وكان على أفندي في حالة يرثى لها ، وقد خائنه جسدته تلقاء نظرات السيدة الجريئة التي لاشك تعرف الشاعر الأصل تمام المعرفة ، فلم يجد مناصاً من الحرب ، فتظاهر بالدهشة ، وابتسم إلى الأرملة البائسة وقال : كلا يا سيدن . . . أنا موظف بوزارة الزراعة) تؤكد دلالة الكشف الجزئية ، فالوحدات المعجمية التي يتضمنها القول السري الأخير ، المنجز من طرف الشخصية نفسها (أنا موظف بوزارة الزراعة) ، تبرز احترام الشخصية بوضعيتها الحقيقية ، أي بكيونتها . لذلك يمكن اختزال الدلالات الجزئية لهذه الوحدات المعجمية إلى تيمة موحدة ومتجانسة : الشاعرية المزيفة ، وتبين هذه التيمة لعبة الكيونة والظاهر التي بنى عليها الكاتب وضعية الشخصية داخل النص السري . فإذا كان المقطع الأول هو المقطع الذي تتكون فيه صفة (الشاعر) التي هي صفة ظاهرة ، فالمقطع الأخير تتم فيه صفة الكشف التي تحول الشاعر إلى وضعية أخرى هي وضعية الكيونة ، حيث يتم تحديد صفته المرتبطة بكيونته (موظف بوزارة الزراعة) . هناك إذن بين المقطعين الأولى والتهائي تحول من الظاهر إلى الكيونة .

نور الدين ، سيد شعراء الشرق . فابتسمن إليه بترحيب ، إلا واحدة رددت النظر بينه وبين الأرملة ، وقالت ضاحكة :

— يا لها من نكتة بارعة يا سيدن . ص ٢٥ .

— وكان على أفندي في حالة يرثى لها ، وقد خائنه جسدته تلقاء نظرات السيدة الجريئة التي لاشك تعرف الشاعر الأصل تمام المعرفة ، فلم يجد مناصاً من الحرب ، فتظاهر بالدهشة ، وابتسم إلى الأرملة البائسة وقال :

— معذرة يا سيدن . . . يخلق من الشبه أربعين . ص ٢٥ .

— كلا يا سيدن . . . أنا موظف بوزارة الزراعة . ص ٢٦ .

— وغادر على أفندي المعرض مُفْطَرِباً . ص ٢٦ .

يقدم هذا الجدول جرداً عاماً للوحدات المعجمية المندرجة ضمن الخطاب القصصي ، التي تعد مؤشرات على مجموعة السمات التي تتصف بها الشخصية . وتنظم الوحدات المعجمية داخل الجدول إلى مجموعات ، بناءً على وحدة التيمة التي تؤدي إليها . ذلك بأن الوحدات المعجمية التي تنظم داخل كل مجموعة تؤدي في كُليتها إلى تيمة موحدة : يتخذ هذا الجرد شكلاً عمودياً ، حيث تمنا بجرّد كل الوحدات المعجمية المتصلة بسمات الشخصية ، لكن يمكن قراءتها أفقياً ، أي اختزال « آثار المعنى » الناتجة عن هذه الوحدات المعجمية إلى تيمة موحدة . إن الوحدة المعجمية (Lexème) تشير ، داخل معجم مثلاً ، إلى مجموعة من المقومات ، لكنها حين تدرج ضمن سياق معين ، فإنها تشير إلى مقوم دلالي لا يخرج عن الدلالة السبائية^(٢) . فالمجموعة الأولى تشمل مجموعة من الوحدات المعجمية المتكررة (وزارة الزراعة) التي تشير إلى إطار معيّن . ولا ترسخ هذه الدلالة الجزئية لدى القارئ إلا حين ربطها بآثار المعنى المتولدة عن الوحدات الأخرى (موظف ، مترجم) . وهذه الوحدات تشير كذلك إلى نوع من الممارسة المهنية التي ترتبط بالإطار المعنى الأول الذي أشارت إليه الوحدات الأخرى . ويمكن أن نستنتج ، إذن ، أن « آثار المعنى » المتولدة عن هذه الوحدات المعجمية ترتبط فيما بينها وتندرج بذلك ضمن سياق واحد ، ولذلك فإنها تشير في نهاية القراءة إلى تيمة موحدة ومتجانسة : موظف .

أما المجموعة الثانية فتتكون من وحدات معجمية تصيف إلى الشخصية صفة أخرى جديدة . وسبقت في البداية بالوحدات المعجمية المتميزة بالتكرار ، كوحدة (أستاذ) ، التي تشير إلى وضعية ثقافية وفكرية تتميز بها الشخصية . هل أن هذه الدلالة الجزئية لا يمكن أن تكون نهائية ؟ لأن هناك وحدات معجمية تقوم بتأطيرها داخل تيمة عامة . فالوحدات المعجمية الأخرى (فهل تظن السيدة أنه شاعر مصر الأكبر ؟ والحق أن المشابهة التي بينه وبين سيد شعراء معروفة مشهورة) لا تمكننا من هذه الدلالة (الأستاذية) نهائياً ، خصوصاً أن هذه الأقوال السردية تندرج ضمن ما يمكن تسميته (بتدخلات) الكاتب في منطق السرد ، حيث يدرج الكاتب جملة

وهذا التحول سلبى ، كما سيبرز تركيب عناصر التحليل ، إذا إنه لن يساعد هذه الشخصية على الوصول إلى مبتغاها .

وبعد تحليل جملة الوحدات المعجمية المنتظمة داخل الخطاب القصصى ، التى تشير إلى مجموعة من صفات الشخصية الأولى ، سنعمد إلى تحليل جملة الوحدات التى تلتصق بالشخصية الثانية فى النص .

— الجدول الثانى : شخصية : أرملة على باشا عاصم .

- المجموعة الأولى
- السيدة الجالسة . ص ١٢ .
 - ممثلة الجسم ناضجة الأنوثة . ص ١٣ .
 - يزين وجهها العاجى حسن تركى محضر . ص ١٣ .
 - روعة الحسن . ص ١٣ .
- المجموعة الثانية
- يدل على طبقتها العالية ثوبها الأبيض ونظيرها الرفيعة وحليها الثمينة ص ١٣ .
 - ترك لها مالا وجاها واسما عظيما . ص ١٦ .

- المجموعة الثالثة
- ضابقتها ظهور منافسة خطيرة لها هي أرملة الدكتور إبراهيم باشا رشدى . ص ١٦ .
 - وضعيتها الموصفات فى حى واحد ، وأهزت بينها العداوة والبغضاء . ص ١٦ .
 - فكلتاها تتمتع بأنوثة ناضجة ، وجمال فتان وثروة طائلة . ص ١٦ .
 - فكانت كل منهما تعز بنفسها ، وتود لو يغلب نورها نور الأخرى ، فتناستا فى اقتناء السيارات الثمينة . ص ١٦ .

— وكان آخر ما نرى إلى سامعها من أخبار منافستها ما لا تحصى إلا أن الموسيقى المعروف الأستاذ الشريبى قد شغف بها حبا ، وأن الدور الذائع الصيت « حبيب يا قلبى » الذى يتغنى به المصريون جميعا وتمنوا إليه نفوسهم لحن بوحى جمالها . ص ١٧ .

- المجموعة الرابعة
- وما حلفت بهذه الأخبار حتى ألتهبت نفسها ألتهابا ، واحترق قلبها احترقا ، وتلفتت منه وسرة تبحت عن عاشق شهير ، تصير بحبه حديثا عمتا ، وتغذوله وحيا ملهما ، فذكرت شاعر مصر محمد نور الدين . ص ١٧ .
 - وفى تلك الأثناء رأت الشاعر مصادفة فى التياترو . ص ١٧ .

— إذلنى لى أن أقدم إليك صديقى الأستاذ محمد نور الدين سيد شعراء الشرق . ص ٢٥ .

— يالها من نكتة بارعة يا سيدى ص ٢٥ .

المجموعة الخامسة

- وكان على أفندى فى حالة يرثى لها ، ص ٢٥ .
- ألسنت أنت الشاعر ؟
- كلا يا سيدى . . . أنا موظف بوزارة الزراعة . ص ٢٦ .
- ألم تقابلنى قبل الآن ؟
- لم يحصل لى هذا الشرف يا سيدى . ص ٢٦ .

يمثل هذا الجدول تجميعا للوحدات المعجمية التى تشير دلالاتها إلى مجموعة من سمات هذه الشخصية . لذلك سنحاول قراءة هذه الوحدات فى انتظامها الألفى ، أى فى ترابطها ، لأن هذا الترابط ينتج دلالات جزئية قادرة على توليد تيمة موحدة ومتجانسة .

تتكون المجموعة الأولى من الوحدات التى تفرض الواحدة منها الأخرى . ذلك بأن وحدات معجمية مثل (ناضجة الأنوثة ، يزين وجهها حسن تركى) تشير إلى دلالة الحسن التى لا تتأكد إلا نتيجة للوحدات المعجمية الأخرى التى تضمها المجموعة (روعة الحسن) والتى تتراكم مع الوحدات المعجمية الأولى . ويمكن اختزال هذه الدلالات إلى تيمة موحدة ومتجانسة هي تيمة : الجمال .

تتميز المجموعة الثانية بتسلسل مجموعة من الوحدات التى تترابط لتؤكد دلالة متجانسة فالوحدات المعجمية (طفتها العالية ، ثوبها الأبيض ، نظيرها الرفيعة ، حليها الثمينة) تحدد طبيعة الوضعية الاجتماعية الراقية عند هذه الشخصية . وتتأكد هذه الدلالة الجزئية نتيجة التدهاى الحاصل على مستوى عملية القول ، الذى يضيف وحدات معجمية تؤكد الدلالة نفسها (ترك لها مالا وجاها) . لذلك نستنتج أن الوحدات المعجمية المكونة لهذه المجموعة تولد تيمة موحدة ومتجانسة : الثراء ، وتتضمن هذه التيمة سمة أخرى لهذه الشخصية .

وتشتمل المجموعة الثالثة على مجموعة من الوحدات المعجمية التى تصف هذه الشخصية فى علاقتها بشخصية أخرى من شخصيات النص وهى :

أرملة الدكتور إبراهيم باشا رشدى . فالوحدات المعجمية (ظهور منافسة خطيرة لها هي أرملة الدكتور إبراهيم باشا رشدى ، أهزت بينها العداوة والبغضاء) تحدد نوعية العلاقة بين الشخصيتين ، وهى علاقة تضاد ، تنافس ، بمقتضاها ، كل واحدة الأخرى . وهذه العلاقة ناتجة عن اشتراك الشخصيتين فى سمات مماثلة . فالوحدات المعجمية (فكلتاها تتمتع بأنوثة ناضجة وجمال فتان وثروة طائلة) تبين أن سمات (الحسن والثراء) مشتركة بين الشخصيتين . لذلك فإن رغبة كل واحدة فى التميز هى التى تحدد علاقة التضاد ، وتبرز هذه العلاقة من خلال الوحدات المعجمية التى تتضمنها المجموعة (كل منهما تعز بنفسها ، وتود لو يغلب نورها نور الأخرى ، فتناستا) ، إذ إن وحدة معجمية مثل (منافستها) تعد محورية ، فهى تتكرر على مستوى الخطاب لتؤكد علاقة التضاد لذلك فإن الدلالات الجزئية لهذه الوحدات المعجمية قابلة لأن تنحدر إلى تيمة موحدة ومتجانسة : منافسة أرملة الدكتور إبراهيم باشا رشدى .

ونلاحظ بالنسبة إلى المجموعة الرابعة أنها تتكون من وحدات

لها مقابلاً بنوها في كلمة « فاعل » ، الذي يمكن أن يكون في الوقت نفسه « اسماً » (une figure nominale) و«فاعلاً » = دور تركيبي (١١) . وتشير التهمة ضمناً ، بناء على هذا التحديد ، إلى دور معين ، فتيمة مثل : الصيد ، تتضمن دوراً تيماتيكياً هو الصيد ، أي أنها تشير إلى فعل أولاً (فعل الصيد) ثم إلى دور تيماتيك (مهني) . لذلك فإن كل تيمة من التيمات المستتجة تتضمن فاعلاً ينجز دوراً معيناً . وعلى حسب هذا التحليل سيتم توزيع هذه التيمات على مجموعة من الممثلين الذين ينجزون دوراً أو مجموعة من الأدوار التيماتية ، التي يمكن أن تحدد العلاقات بين هؤلاء الممثلين .

— شخصية على أفندي جبر :

لقد أدى تحليل الوحدات المعجمية المنتظمة داخل الخطاب القصصي ، التي تحدد سمات هذه الشخصية ، إلى استنتاج مجموعة من التيمات الموحدة والمتجانسة (الوظيفة ، الأستاذية ، كتابة الشعر ، الشاعرية المزيفة) . ويمكن هذه التيمات من إدراج مفهوم الدور التيماتيك ، إذ إن هذه التيمات قابلة لأن تختزل إلى مجموعة من الأدوار التيماتية التي ينجزها الممثل على أفندي جبر .

فعل أفندي جبر بما هو شخصية ، يقوم أيضاً بدور الممثل لكونه يقوم بمجموعة من الممارسات والإنجازات داخل الإطار السوسيوثقافي ، أي قبل أن يكون حاملاً Actant يقوم بفعل وظيفي أساساً ، فهو أيضاً ممثل Acteur (١٢) ، يقوم بمجموعة ممارسات سوسيوثقافية ، وهي أدوار تتوزع بين ما هو حرفي ، مهني ، اجتماعي ، عائلي ، وثقافي . . لذلك يمكن اختزال هذه التيمات إلى مجموعة من الأدوار التيماتية :

— على المستوى الاجتماعي - المهني :

فإن التيمة : الوظيفة ، تختزل إلى دور تيماتيك ينجزها الممثل على أفندي جبر : الموظف .

— وعلى المستوى الاجتماعي - الثقافي :

فإن التيمة : الأستاذية - كتابة الشعر ، تحمل ضمناً دورين تيماتيين : أستاذ ، شاعر .

— وعلى المستوى الاجتماعي - النفسي :

فإن تيمة : الشاعرية المزيفة تتضمن دوراً تيماتيكياً : شاعر مزيف .

وبين توزيع هذه الأدوار أن الممثل على أفندي جبر ينجز مجموعة من الأدوار التيماتية على مستويات مختلفة . وتبرز هذه الأدوار مجموعة الممارسات التي يقوم بها هذا الممثل على مستوى السياق الاجتماعي - الثقافي .

وأهمية هذه الأدوار التيماتية تتضح في أنها قادرة على تحديد علاقات التوافق أو التضاد بين هذا الممثل والممثلين الآخرين .

— شخصية أرملة على باشا حاصم :

مكننا قراءة الوحدات المرتكزة حول هذه الشخصية من استنتاج مجموعة من التيمات (الجمال ، الثراء ، منافسة أرملة الدكتور إبراهيم باشا رشدي ، صداقة الشاعر المزيف ، كشف وضعية الشخصية المزيفة) .

معجمية يمكن أن تولد سمات متغايرة بالنسبة للشخصيتين النسائيتين ، فالوحدات المعجمية (مهي إلى مسامحتها من أخبار منافستها) أرملة الدكتور إبراهيم باشا رشدي (ما لا تكتف الألسن من أن الموسيقار المعروف الأستاذ الشريفي قد شغف بها حباً ، وأن الدور الدائع الصيت وحببت يافقي) الذي يتغنى به المصريون جميعاً قد حُسن برحى جمالها) تشير إلى ذبوع صيت منافستها . وهذا المقوم السياقي الذي تؤكد هذه الوحدات هو الذي يفسر دلالة الوحدات الأخرى في المجموعة التي ترتبط بشخصية أرملة على باشا حاصم ، فالوحدات المعجمية (تلفتت بمنة وسيرة تبحث عن عاشق وشهير ، تصوير بحبه حديثاً ممثما ، وتغذوله وحما ملها ، فذكرت شاعر مصر محمد نور الدين) تشير إلى رغبة الأرملة في اكتساب سمات الأرملة المنافسة نفسها (ذبوع الصيت) . وتؤكد هذه الدلالة نتيجة تكرار مجموعة من الوحدات التي تشير إلى المقومات نفسها (التهمت نفسها التهايا ، احترق قلبها احترقا) ؛ فهذه الوحدات المعجمية تشير إلى دلالة الرغبة عند هذه الشخصية لذلك فإن وحدات المجموعة الأخرى تؤكد هذه المقومات ، فوحدات المجموعة الأخرى (تلفتت بمنة وسيرة تبحث عن عاشق وشهير ، فذكرت شاعر مصر محمد نور الدين) تبين ارتباط شخصية الأرملة بشخصية على أفندي جبر ، الذي يحمل صفة ظاهرة « كاذبة » هي الأستاذية وكتابة الشعر . وارتباط شخصية المرأة بشخصية على أفندي جبر يعني اتصالها بسمات الشهرة التي تتضمنها لها هذه العلاقة . ويمكن أن نلاحظ أن الوحدات المعجمية ولدت مجموعة من الدلالات الجزئية (ذبوع صيت المنافسة ، رغبته في الشهرة ، ارتباطها بالشاعر المزيف) التي يمكن اختزالها إلى تيمة موحدة ومتجانسة : صداقة الشاعر المزيف .

نلاحظ أولاً ، بالنسبة للمجموعة الخاصة أن الوحدات المعجمية التي تتضمنها تندرج ضمن المقطع النهائي في القصة . وقد تبين لنا من خلال تحليل سمات الشخصية الأولى (على أفندي جبر) أن الوحدات المعجمية التي ميزت هذه الشخصية في المقطع النهائي قد ولدت دلالة الكشف بالنسبة لهذه الشخصية ، حيث تم اكتشافها لتنتقل من صفتها الظاهرة (شاعر) إلى صفة الكينونة (موظف) . لذلك سنلاحظ أن هناك قاسماً مشتركاً بين الشخصيتين ؛ إذ سيتم في المقطع النهائي أيضاً كشف شخصية أرملة على باشا حاصم ، فالوحدات المعجمية : (سألت أنت الشاعر ؟ - كلا ياسيد . . أنا موظف بوزارة الزراعة) كلها تبرز مرحلة الكشف لوضعية شخصية أرملة على باشا حاصم ، التي انتقلت من وضعية الشاعر « الشهير » إلى صديقة موظف مغمور بوزارة الزراعة ، انتحل صفة الشاعر ، ليحقق موضوع رغبته : الارتباط بأرملة على باشا حاصم ، لذلك فإن هذه الشخصية تنتقل أيضاً من الظاهر إلى الكينونة .

٣ - ٢ توزيع الأدوار التيماتية والممثلين :

يعتمد تحديد الأدوار التيماتية والممثلين على التحليل السابق لسمات الشخصيات ، لذلك فإن تحديد الأدوار التيماتية سيتم بناء على التيمات التي تم استنتاجها . ذلك بأن التيمات ، بوصفها خطوة أولى في التحليل ، قادرة على إبراز نوعية العلاقات بين الشخصيات . إن « التيمة » تشكل أيضاً دوراً ، وعلى المستوى اللساني يمكن أن نجد

« الظاهرة » ، ويربط به علاقة بناء على هذه الوضعية ؛ إذ إن الممثل الثانى (أرملة على باشا عاصم) سيحاول بدوره الحصول على « الشهرة » ، شهرة الممثل : على أفندى جبر (الأستاذ - الشاعر) على مستوى الظاهر و (الموظف بوزارة الزراعة) على مستوى الكينونة .

ويمكن أن نستنتج من خلال هذه المقارنة المبينة على الأدوار التيماتية أن هناك علاقة رغبة متبادلة بين الممثلين ، بمعنى أن كل واحد يمثل بالنسبة للآخر موضوعا يرغب فيه ، وأن هذه الرغبة مزدوجة .

٣ - ٣ تركيب : لعبة الكينونة والظاهر .

لقد مكن تحليل الوحدات المعقدة التى يتضمنها الخطاب استنتاج مجموعة من التيمات التى تم اختزالها إلى أدوار تيماتية يؤدىها ممثلون . وقد مكنت الأدوار التيماتية من تحديد أولى لنوعية « العلاقة بين الممثلين » وهى علاقة الرغبة المتبادلة . ويمكن ، اعتمادا على مقارنة تتدرج من العام إلى الخاص ، تحديد هذه العلاقة على مستوى التركيب السردى الذى يتحكم فى المحور العمودى للنص : العوامل بما هى وحدات تركيبية ، ووظائفها التى تحدد البرنامج السردى العام فى النص .

ويمكن انطلاقا من بنية الممثلين المحددة سابقا ، الوصول إلى تحديد العوامل المتحركة فى النص . إن بنية الممثلين بنية وساطية ؛ فهى تنقلنا على مستوى التحليل من الشخصيات إلى تحديد العوامل ، وذلك لأن « الممثل يكون فضاء اللقاء والاتصال بين البنات السردية والبنات الخطابية (. .) فهو يؤدى دورين على الأقل : دور عامل ودور تيماتيكى »^(١٣) .

لقد مكنتنا جميع الممثلين ومقارنة الأدوار التيماتية التى يؤدونها من استنتاج نوعية العلاقة التى تربط بين الممثلين الأساسيين : على أفندى جبر وأرملة على باشا عاصم . هذه العلاقة مبنية أساسا على مفهوم دلالى هو الرغبة ؛ إذ يرتبط كل واحد بالآخر من خلال محور يتميز بمقوم : الرغبة . إن هذا المقوم أساسى ؛ إذ بموجبه يمكن لممثل ما أن يؤدى وظيفة العامل - الذات الأساسية ؛ أى حين تصبح له رغبة فى تحقيق موضوع ضمن برنامج سردي داخل النص ؛ وليس هناك تحديد ممكن للعامل - الذات دون علاقته بالموضوع والعكس أيضا صائب^(١٤) .

غير أن الملاحظ من خلال تحليل العلاقة بين الممثلين أن مفهوم الرغبة مشترك ، وأنه يرتبط بين كل ممثل فى علاقته بالآخر . وهذا النمط من العلاقة يجعلنا نستنتج أن كل واحد من الممثلين يؤدى وظيفة العامل - الذات ، ويحدد لنفسه موضوعا هو العامل الآخر ، وهذا يبين أننا أمام وضعية تركيبية مزدوجة ؛ إذ يكشف التحليل عن وجود عاملين وموضوعين ؛ فكل عامل - بناء على علاقة الرغبة المتبادلة والمزدوجة - يمثل موضوعا بالنسبة إلى الآخر ؛ بمعنى أن كل واحد من العاملين هو عامل وموضوع فى الآن نفسه وهو عامل له موضوع يرغب فيه ، ويمثل فى الوقت ذاته موضوعا مرغوبا فيه من قبل العامل الآخر . فالعامل على أفندى جبر يحدد لنفسه موضوعا يرغب فى الارتباط به هو : أرملة على باشا عاصم ، وأرملة على باشا عاصم عامل يرغب فى موضوع هو : على أفندى جبر . إن هذه العلاقة التركيبية المزدوجة تتحدد من

وإذا كانت هذه التيمات مرتبطة بالشخصية ، فإنها تشير إلى الممارسات التى تنجزها الشخصية على المستوى الاجتماعى - الثقافى ، ويمكن تحديد هذه الممارسات على شكل أدوار تيماتية ، وذلك انطلاقا من التيمات المستنتجة التى تتضمن أدوارا مرتبطة بمستويات متغايرة : المهنى ، الاجتماعى ، الثقافى . . . حيث تصبح الشخصية ممثلا يؤدى شبكة من الأدوار التيماتية .

على المستوى الاجتماعى - الثقافى :

فإن التيمة : الجمال ، قابلة لأن تختزل إلى دور تيماتيكى ينجزه الممثل - الأرملة : جميلة وهو دور اجتماعى - ثقافى ؛ إذ يرتبط بالجمال بوصفه قيمة ثقافية .

- وعلى المستوى الاجتماعى :

فإن التيمة : الشراء ، تشير بشكل ضمني إلى دور تيماتيكى ثرية .

- وعلى مستوى السياق الاجتماعى - النفسى :

فإن التيمة : منافسة أرملة الدكتور إبراهيم باشا رشدى ، تحمل دورا تيماتيكيا ينجزه هذا الممثل : منافسة أرملة باشا رشدى .

- وعلى مستوى السياق الاجتماعى - الأخلاقى :

فإن التيمة : صداقة الشاعر المزيف ، تتضمن دورا تيماتيكيا صديقة الشاعر المزيف .

أما التيمة الأخيرة : كشف وضعية الشخصية المزيفة ، فإنها تشير إلى دور تيماتيكى ذى بعد اجتماعى - أخلاقى ؛ شخصية مزيفة . وبعد استنتاج مجموعة الأدوار التيماتية التى ينجزها الممثلون على مستوى السياق الاجتماعى - الثقافى ، يمكن تجميع الأدوار التيماتية لكل ممثل ومقارنتها بعضها ببعض . وتمثل هذه الأدوار الممارسات والإنجازات التى يؤدىها كل ممثل على مستوى السياق الاجتماعى - الثقافى ، ولذلك فإنها قادرة على تحديد نوعية العلاقات بين الممثلين ؛ إذ يمكن استغلال هذه العلاقات (علاقات التوافق ، التضاد أو الرغبة) فى تحديد الحالات والتحويلات على مستوى التركيب السردى .

الممثلون	الأدوار التيماتية
على أفندى جبر	موظف (الكينونة) - أستاذ - شاعر (الظاهر) - شاعر مزيف جميلة - ثرية - منافسة أرملة إبراهيم باشا رشدى صديقة الشاعر المزيف (الظاهر) - شخصية مزيفة (الكينونة)
أرملة على باشا عاصم	

تبين معطيات هذا الجدول اشتراك الممثلين ، على مستوى الأدوار التيماتية ، فى لعبة الكينونة والظاهر . وتفسر هذه اللعبة نوعية العلاقات بينهما ؛ فالممثل على أفندى جبر يتحمل أدوارا تيماتية (أستاذ - شاعر) ، وذلك محاولة منه للتأثير على الممثل الثانى : أرملة على باشا عاصم ، الذى يستجيب للممثل الأول بأن يقبل وضعيته

العامل ٢ (أرملة حل باشا حاصم) فإنه يمكن من الاتصال بالموضوع القيمة، اعتماداً على الأدوار التيماتية الظاهرة (صدقة الشاعر)، وذلك ليصبح ذائع الصيت، كما هو الأمر بالنسبة «لشاعر» فثنائية الكينونة والظاهر هي التي جعلت الاتصال ممكناً، وإلا ظلت الحالة كما في المقطع الأولى، حالة انفصال. غير أن هذا الاتصال لا يشكل اتصالاً محققاً، بل هو اتصال «هش»؛ لأنه تم بناء حل قدرة «زائفة» مبنية فقط على ما هو ظاهر وليس على ما يرتبط بكونونة العاملين. لذلك فإن ظهور عناصر جديدة في المقطع النهائي ستؤثر على هذه الحالة، وتخلق تحولاً جديداً يغير من وضع العاملين في علاقتها بالموضوع.

ويتميز المقطع النهائي بكون أقواله السردية تتركز حول لقاء مكان موحد (معرض الفنون الجميلة) يرتبط به كل من العاملين ١ و ٢. غير أنه يشمل عناصر تؤثر على حالة الاتصال التي يتميز بها المقطع الخامس؛ فالكاتب يدمج في هذا المقطع النهائي شخصية جديدة غير محددة السمات تحمل سمة واحدة (صدقة الأرملة، ص ٢٥)، لكنها ستقوم بتغيير وضعية العاملين. ويتضح ذلك من خلال الأقوال السردية التي يشملها المقطع النهائي.

— إلتدني أن أقدم إليك صديقي الأستاذ محمد نور الدين، سيد شعراء الشرق.

— ياها من نكتة بارعة ياسيد، ص ٢٥.

— ألسنت أنت الشاعر؟

— كلا ياسيد. أنا موظف بوزارة الزراعة. ص ٢٦.

ومثل القول السردية (ياها من نكتة بارعة ياسيد) الذي تنجزه هذه الشخصية، عنصرًا محلاً؛ إذ يكشف هوية الشخصية ويظهر كينونتها. ويصعد السرد هذا العنصر المحول بقول سردية يتضمن اعتراف العامل الأول (كلاً ياسيد). أنا موظف بوزارة الزراعة). ويتضمن هذا القول السردية الذي أنجزه العامل الأول اعترافاً بالوضعية الجديدة التي أصبح عليها، وهي التي تنزع عنه الأدوار التيماتية (الأستاذية، الشاعر)، وتعبد إلى وضعيته الأولى (موظف).

يؤدي هذا التحول من الظاهر إلى الكينونة، على المستوى التركيبي، إلى تحول من حالة الاتصال مع الموضوع - القيمة إلى حالة انفصال بالنسبة للعاملين. ذلك بأن فقدان العامل الأول لوضعيته الظاهرة وأستاذ شاعر جعلته يفقد الموضوع - القيمة؛ لأن شروط امتلاكه للموضوع قد ألغيت بعد مرحلة الاكتشاف. وكذلك الأمر بالنسبة للعامل الثاني (أرملة حل باشا) الذي أصبح في حالة انفصال عن الموضوع - القيمة؛ لأن شروط اتصاله بالموضوع - القيمة قد تغيرت؛ فالموضوع - القيمة (العامل ١) لم يعد يحمل القوميات الدلالية السابقة نفسها (الشهرة - الأستاذية) التي تحدد قيمته موضوعاً يرغب فيه العامل ٢. إن الاعتراف في هذا المقطع مزدوج؛ فهو اعتراف يكشف هوية كل من العاملين، ويجري على وضعيتها تحولاً سلبياً؛ أي أنه ينقلها من حالة اتصال إلى حالة انفصال. ويتجلى عن هذا التحول أن كل عامل يفقد موضوعه الذي يرغب فيه، وبذلك يسودان إلى الحالة التي يوجدان عليها في المقطع الأول

خلال الموضوع الذي لا يكون، في البداية، إلا فضاء تركيبياً، ولا يكتسب أهميته إلا حين يشحن دلاليًا، أي يكتسب قيمة معينة. فالموضوع له أهميته بالنسبة للعامل أساساً، من حيث هو موضوع قيمة (objet de valeur) (١٥). إن الموضوع يأخذ أهميته بما يتضمنه من قيم؛ فأرملة حل باشا حاصم هي موضوع بالنسبة للعامل الأول (على أفندي جبر)، يتضمن قيماً أساسية بالنسبة إليه، يرغب فيها، وهي التي حددها التحليل من خلال التيمات (الثراء، الجمال)؛ أما حل أفندي جبر فهو يتضمن بما هو موضوع بالنسبة للعامل الثاني: أرملة حل باشا حاصم، مجموعة قيم حددها التحليل (الأستاذية، الشهرة)؛ وهي قيم - كما لاحظنا - ترتبط فقط بالظاهر ولا ترتبط بالكينونة.

وتبين هذه العناصر التحليلية أن النص يتمفصل وفق برنامجين سرديين؛ إذ يسمى كل عامل إلى إنجاز برنامجه السردية. ويمكن أن نصور هذه الوضعية التركيبية في شكل رموز تبين ازدواجية البرنامج السردية في النص.

المقطع الأول: الحالة الأولى

يمكن القول إننا أمام قول سردي يقدم الحالة الأولى التي توجد عليها البنية التركيبية في المقطع الأول من النص. فالمقطع الأول يبين وجود عاملين، كل واحد يحدد لنفسه، حل محور الرغبة، موضوع - قيمة يريد امتلاكه، غير أن حالة الانفصال هي التي تميز العلاقة بين كل عامل والموضوع الذي يرغب فيه؛ إذ يظل كل عامل في انفصال عن موضوع رغبته. غير أن علاقة الرغبة المتحركة في المسار السردية ستؤدي إلى تحول من حالة الانفصال المميزة للمقطع الأول إلى حالة مغايرة هي حالة الاتصال، التي تميز المقطع الخامس بما هو مقطع وساطي أساسي في النص.

ويتميز المقطع الخامس بحالة الاتصال على مستويين:

الفضاء: تشير كل الأقوال السردية في هذا المقطع (ستعود معي إلى القصر، ص ٢٣) إلى ارتباط العاملين بفضاء مكان واحد: القصر. المستوى التركيبي: تبين الأقوال السردية أن الاتصال المكاني يرتبط باتصال على مستوى العلاقة التركيبية بين العاملين (ثم سارت بهما السيارة وحدهما إلى القصر السعيد، ص ٢٤)؛ إذ تتغير العلاقة من حالة الانفصال إلى حالة اتصال، يتمكن كل عامل إثرها من امتلاك القيم التي يرغب فيها وهي (الثراء، الجمال) بالنسبة للعامل الأول، و (الشهرة، العلاقة بشاعر كبير) بالنسبة للعامل الثاني: أرملة حل باشا حاصم.

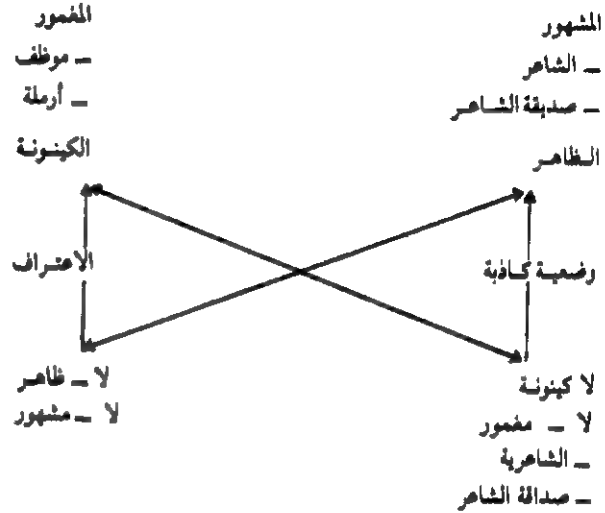
ونلاحظ أن هذا الاتصال الذي تم بين العاملين، في إطار البرنامج السردية المزدوج، يبنى على تبادل "échange" بين العاملين، حصل بموجبه كل واحد على الموضوع الذي يرغب فيه. وعلى مستوى عام حصل كل واحد على القيم التي يرغب في امتلاكها. غير أن هذا التبادل لا يمد نهاياً؛ لأنه تبادل «خادع»، بمعنى أنه يبنى على المغولة الاثنائية الأساسية: الكينونة والظاهر. هذه الثنائية هي التي جعلت التبادل ممكناً؛ فالعامل ١ (على أفندي جبر) أصبح ذا قدرة على إنجاز برنامجه السردية انطلاقاً من الأدوار التيماتية الظاهرة (أستاذ، شاعر)، التي لا ترتبط بكونونة (موظف بوزارة الزراعة). أما

إن لعبة الكينونة والظواهر التي انتهت عليها وضعية العاملين
وظيفية ، فقد مكنتنا من إبراز التحولات التي ميزت التطور الديناميكي
للبرنامج السردى في النص . وتشكل هذه اللعبة أيضا خاصية فنية
اعتمدتها الكتابة في النص لحلق محورين دلاليين متقابلين : محور يرتبط
« بكينونة » العاملين ، التي تتحدد من خلال الأدوار التيماتية :
موظف - أرملة على باشا ، ومحور ثان يرتبط « بظواهر » العاملين . إن
المسافة الفاصلة بين المحورين الدلاليين هي النتيجة الأساسية للعبة
الكينونة والظواهر ، حيث تخلق مفارقة دلالية تضع العوامل في وضعية
ساحرة .

وتحدد هذه السُخْرةُ حل طرق عملية التواصل ؛ فهي ترتبط
برؤية الكاتب الساحرة التي تكشف مظاهر الزيف في السلوكيات ،
وكذلك بقراءة المتلقى .

: 226

فقد حملت هذه المكونات حل توليد مقومات سياقية ، كونت في تركيبها تشاكلاً دلالياً متجانساً .



بعد هذا المربع قابلاً لإبراز وضعية العاملين ١ ، ٢ ، إن تحديد المقومين : المنصور ، المشهور ، المميزين للعاملين يتم بناء على الأدوار التيماتية التي ينجزها كل منها . وهي تتعلق بالكيفية من جهة (موظف ، أرملة) ، وبالظاهر الذي يتحدد من خلال الأدوار التيماتية (شاعر ، صديقه الشاعر) .

ويوافق حالة الانفصال ، على مستوى المربع السيمائي ، الانتقال

(١) يوجد هذا النص ضمن المجموعة القصصية : خمس الجنون ، لنجيب محفوظ ، دار مصر للطباعة ١٩٣٨ .

- (٧) GREIMAS (A. J). Du sens II, 1983. p. 66.
(٨) ليس كما يحدد في التشخيص حيث يرتبط الممثل بالفضاء المشهدي . فميز في
مسميات السرد عند جريماس بين نموذج العوامل ونسق الممثلون
actorielle
Ibid. p. 58. (٩)
(١٠) لا يحمل هذا المقوم دلالة أخلاقية ؛ فهو إجرائي ضمن المربع السيميائي
انظر :
GREIMAS(A. J). COURTES (J). Dictionnaire raisonné de la
théorie du langage. Hachette, 1979. pp. 417-419.
Ibid. p. 64. (١١)
Ibid. p. 64. (١٢)
Ibid. p. 66. (١٣)
(١٤) انظر : Préface de Greimas in COURTES (Joseph).
Introduction à la semiotique narrative et discursive. Hachette,
1976, p. 13.
Ibid. p. 21. (١٥)
(١٦) انظر : Hutcheon(Linda) Ironie et Parodie. Strategie et Structure,
in Poétique N° 36. 1978. pp. 467-477.

و جريماس ؛ سنة ١٩٦٦ ، غير أن الأبحاث الأخيرة لجريماس تنم عن مجاوزة
هذا النموذج إلى تحليل يعتمد أساسا على نظرية الجبهة (Theorie des mod-
alités)

انظر : GREIMAS(A. J). Sémantique structurale, Larousse, 1966. p. 172-289. 1966

GREIMAS(A. J). Du sens II, ed. Seuil., 1983.
p. 67-90.

(٣) انظر : بدر ، عبد المحسن طه ، الرؤية والأداة (نجيب محفوظ) ، دار التنوير
للطباعة والنشر ، ١٩٨٥ .

(٤) يمكن مراجعة : PROPP (Vladimir). Morphologie du conte, ed. Seuil, 1970, p. 113

(٥) انظر : GREIMAS (A. J). Du sens, ed. Seuil, 1970. p. 268

(٦) يحدد جريماس هذه المستويات كالتالي : « لا تتم لعبة السرد على مستويين
وحسب ، بل على ثلاثة مستويات متغايرة : الأدوار، بها هي وحدات عاملية
أولية تقابل الوظيفة ، تدخل في تركيب نوعين من الوحدات الأكثر شمولية :
الممثلون، بها هم وحدات خطابية ، والعوامل، بها هي وحدات للحكي » .
GREIMAS (A. J). Du sens. Seuil 1970. p. 256.



بنية الحداثة في قصص

محمد مستجاب القصيرة

ثناء أنس الوجود

تظل بنية الحداثة في أعمال محمد مستجاب ، ومستوى في ذلك روايته « التاريخ السري لثمان عبد الحافظ » ، أو قصصه القصيرة ، غمطاً يوشك أن يصبح متفرداً في مكوناته ، مثيراً لدهشة القارئ والناقد معاً . فعل الرهف من أن كثيراً من كتاب القصة في أواخر الستينيات ، والمقدين التاليين لها ، قد عطلوا بالشكل الفني ومضمون القصة القصيرة في مصر ، خطوات واسعة نحو الحداثة والتجديد ، فإن شيئاً ما يظل محزناً لأسلوب كتابة مستجاب شكلاً ومضموناً . ويظل مستجاب فوق ذلك أن نجح في الإلالات بما يكتب من برائن الغموض والتيه المتعمد أحياناً من جانب كثير ممن كتبوا القصة أو غيرها من الفنون ، وأولها الشعر ، وهو الأمر الذي يبعد هذه الإبداعات في الغالب عن أن تكون مطمحة للفهم لدى مساحة واسعة من القراء ، فتستدعي - لكن تفهم ، أو لكي يبدو الأمر كذلك - وقلبات خاصة من النقاد ، وشريحة أشد خصوصية من القراء .

١ - ١

إجرائياً ، بمصطلحات جديدة ، ومفاهيم عملية ، تضبط مسارها ، نتيجة تداخل الخطابات ، الذي يتولد عنه بنيات تعبيرية ، تخرق العادي وتنحرف عن المؤلف ، فتكثر الصور والتناقضات الظاهرة ، وتكسر العبارات الجاهزة^(١) . إنها باختصار كما عبر عنها النقاد بنية جنونية جديدة .

*

واللافت في مجموعة مستجاب هذه - منذ البداية - أنها من الناحية البنيوية ، تستمعي مع سبق الإصرار على الاندراج تحت أي شكل مألوف من أشكال التصنيف المدرسي المعروف . ولقد كان هذا التمرد على الأشكال المألوفة بمثابة المغامرة التي راحت جاهدة تحاول البحث عن شكل خاص لها ، ولغة متفردة تعصب فيها نفسها . وهي ظاهرة ليست خاصة بمستجاب وحده ، ولكنها مع ذلك تصبح شيئاً ذا مذاق خاص في هذه المجموعة .

ويعد عرض هذه المجموعة على أبنية الحكاية الشعبية ، هو أول اختبار تجريبي لبنية الحداثة لدى مستجاب ؛ فعل الرغم من اتساع معظم قصصه - إن لم تكن جميعها - بذلك النسيج اللغوي المشرع إلى حد الإدهاش بالتراث الشعبي ، الملتحف بالمكان القابع في أعماق إحدى قرى صعيد مصر وهي ديروط الشريف ، فإن هذه المجموعة

لعمل صعيد الشكل الفني لقصص مستجاب القصيرة^(٢) ، تمارس الحداثة سلطات واسعة في عالمه الفني ، خلافاً لما تعارفنا عليه من وجود شكل مألوف لبنية القصة القصيرة ، مهما أدخل على هذا الشكل من تطورات جوهرية على أيدي معظم كتاب الستينيات والأجيال اللاحقة لهم ، سواء من ناحية الشخصيات أو السرد ، وما يتضمنه هذا السرد من تشابكات وانفراجات ، تخضع جميعاً - أو لا تخضع - لحيز من الزمان والمكان ، على نحو يحمل إلينا معنى أو مغزى في النهاية . وسواء أكان هذا المعنى قريب المأخذ ، أم فيه الكاتب في تلافيف الرمز والإيحاء ، فإن كل هذا قد يفقد سياقه الارتباطي ، وقد يختزل ، وقد يأخذ شكلاً هوراً ، هو إلى عالم الفن التشكيل والسينمائي - بدوائره ومتوازياته ويقعه اللونية الشاحبة أو المبهرة - أقرب . كل هذا يمسد عالم مستجاب القصص ، في صيغة جديدة تتجاوز ، على كل المستويات البنائية ، الأشكال المستقرة أو التي فرضت نفسها على الواقع الأدبي . ففي مثل هذه البنية بصفة عامة تذوب الحدود بين الأجناس الأدبية ، إذ يتداخل في النسيج القصصي الخبر والحكاية والخرافة والقصة والحكمة والمثل والأقصوصة والسيرة والمقال والشعر والحوار المسرحي . ومن هنا كان من الواجب التصدي لرصدها ،

المسرح - تعد كذلك أساءة حقيقية ، مثل مدافن البهيل ، وكوبري البهيل ، وترعة ديروط ، والقرى المحيطة : ساو ، دشلوط ، الجبل ، وما إلى ذلك من أماكن حددها الكاتب تفصيلاً . فإذا أضفنا إلى المكان نزوع الكاتب إلى رصد أساءة بعض الشخصيات التي ترد عرضاً أو بشكل جوهري في ثنايا هذه المجموعة ، والتي كانت بالمثل أساءة حقيقية ، نعرفنا أن العمل الفني يأخذ في التحول الشكل هل يليه ، تحولات خاصة ذات دلالة .

والكاتب بعد كل هذا حريص على تحديد بعض السنوات التي جرت فيها بعض الأحداث - ولو بشكل تقريبي - لتحديد لافناً . ذلك أن الرجوع إلى الوثائق التاريخية سوف يؤيد وقرع بعض هذه الأحداث في قرية ديروط ، ومحافظة أسيوط ذات التاريخ الثوري الملتهم كما أوضحت ، ومنها على سبيل المثال حوادث مركز شرطة - بندر أسيوط إبان ثورة ١٩١٩ ضد الاحتلال الإنجليزي ، وبعض أحداث القتل والاعتطاف الفردية في القرية .

على أنه فيما يتصل بجزئية استخدام مستجاب لأحداث التاريخ الحقيقية في المجموعة ، فإن ثمة توضيحاً يجب أن ننتبه إليه فالسرد التاريخي ، أو التمسك ببعض الأحداث الحقيقية لدى مستجاب ، يختلف عن توظيف غيره من كتاب جيله للتاريخ ، مثل جمال الغيطاني وصنع الله إبراهيم ، الذين قطعوا في أعمالهم شوطاً أبعد منه في هذا الصدد ، فقد استخدم الغيطاني في "الزيتون بركات" تاريخ ابن عباس وغيره من المصادر ، في حين استخدم صنع الله إبراهيم في "نجمة أغسطس" عدداً كبيراً من النصوص والنشرات الصادرة حول السد العالي ، وكذلك مصادر التاريخ الفرعوني ، بحيث صنع النص التاريخي ، أو الوثائقي في هذه الأعمال خطأ موازياً للنص الأدبي المبدع ، وذلك لأداء وظيفة رمزية ، أو إرسال خطاب بذاته ذي دلالة قصدها الكاتب . أما لدى مستجاب فلم يكن التاريخ مثلاً لذلك الخط الموازي ، بقدر ما كان وسيلة لإيقاع الأحداث المروية فعلاً على هذا الخط التاريخي الساخن نفسه ، جاعلاً منها جزءاً من البنية لأغراض دلالية أو رمزية أحياناً ، بما يتماشى مع انحناء رابطة للأحداث بدلاً من الشخوص .

فإذا ما كان المكان حقيقياً والزمان في الأغلب الأعم كذلك ، إلى جانب تسمية مستجاب لبعض الشخوص الواردة عبر السرد بأساءة حقيقية ، فإننا نكون - من حيث الشكل - بصدد نوع آخر من أنواع الإبداع الفني ، الذي يعتمد على الترجمة أو يقترب منها بالقدر نفسه الذي يعتمد أو يقترب فيه من القصة القصيرة بشكلها المؤلف .

وهذا المجموع الأول لمستجاب ، المتمثل في استخدام التاريخ استخداماً خاصاً ، ينعكس بالضرورة على وسائل القص وأدواته فالكاتب يختزل شخوص المجموعة اختزالاً مشيراً ، مركزاً إياها - كما ذكرت - في شخصية واحدة في معظم قصصه . ولكن هذه الشخصية لا تلعب دور البطل التقليدي صانع الحدث ، بل شخصية الراوي ، الذي يلقي عبء بداية الحدث ونموه وانتهاه - إذا كان ثمة نهاية - على أولئك الذين صنعوه ، وليس عليه هو ، فهو يحتفظ بمسافة ما بينه وبين مادته القصصية بما يسمح له بمتابعة السرد من عدة زوايا في وقت واحد . ومن ثم فإن شخصية الراوي لديه شخصية لا تكاد نبين لنا ملامحها أو سماتها الشخصية ، أو انتهااتها . مثلاً لا ترى لها نمواً ، أو

ليست حكاية شعبية . صحيح أننا سوف نجد أن بعض حكاياته قد تقبل مع التجوز الاندراج تحت بعض أبنية بروب Propp للحكاية الشعبية ، ولكن هذا لا يعني أنها حكايات شعبية واضحة المعالم والنقاء . هذا إذا أخذنا في الحسبان أن نسق أبنية مستجاب لا تنتقل حركة السرد فيه من السالب إلى الموجب ، سواء من الاختلال إلى التوازن ، أو من النقص إلى تجاوز النقص ، كما نخبرنا بذلك أبنية «بروب وندس ويانفيل» . مثلاً لا تعد هذه الحركة لديه معبرة عن مصفوفة «كلود برمون» البنوية ، المعدلة لأبنية بروب ، والقائمة على المتاليات الثلاث للتدهور والارتقاء ، والفضيلة والجزاء ، والفضيلة والعقاب ، لا في شكلها البسيط ، ولا المركب^(٣) . ذلك أن بعض قصص مستجاب القصيرة ، قد تأخذ شكل البنية المعكوسة للحكاية الشعبية التي تتمثل بحركة السرد فيها في الانتقال من الموجب إلى السالب . ولكن هذا الانتقال قد لا يأخذ شكل العقوبة على رذيلة ارتكبت . ذلك أن كسراً متممداً يحدث في السياق فيؤدي إلى التدهور والتحول إلى الشكل المعاكس تماماً ، دون أن يكون هذا التحول نتيجة لموقف مناوئ للأخلاق الفطرية التي ينبغي اتباعها ، فيكون الخروج عليها مرتبطاً : الجزاء ، والثواب والعقاب . أضف إلى هذا أن الحكاية لدى مستجاب ، وهي ليست نسقاً واحداً ، لا تحصى من حيث الخصائص على تلك المعروفة والمميزة للقصص الشعبي ، مثل ازدواج الفعل ، ووحدة العقدة ، وأهمية الموقف الافتتاحي والختامي ، وهو ما يؤكد كذلك بعد أنساق مستجاب عن بنية الحكاية الشعبية ، حتى لو احتوت بعض قصصه على التكرار الثلاثي ، وهو أحد الخصائص المهمة للحكاية الشعبية .

وعموماً فإن هذه المجموعة - في مجملها - تنتهي فيها الشخوص المثلثة للأدوار ، سواء أقدمت لنا عن طريق الفعل أو الحوار ، وهي عنصر مهم كذلك في الحكاية الشعبية ، لكي يجل مظهرها راي ، أو سارد يتحمل عبء الأحداث منذ البداية إلى النهاية . هذا فضلاً عن شدة الارتباط بالواقع الاجتماعي الحقيقي الذي ولد مستجاب فيه وعاش مدة ليست بالقصيرة من حياته . ويرجع ذلك إلى أن الراوي هنا يقوم بدور السارد الذي يتحدد عمله في الرؤية من الخارج ، أو الرؤية «مع» أو «من خلف» ، وإن كان الغالب أن تختزل هذه الأدوار في الرؤية من الخارج ، متمثلة فيها يعرف بالصنف السردى الإعدادي ، الذي يقع محور التوجيه فيه في السارد وليس الشخصية المثلثة ، وذلك حين يتوجه القارئ في العمل الأدبي ، حيثما توجه السارد نفسه^(٤) . ومن هنا كان الراوي لدى مستجاب يقف موقفاً متعالياً بانورامياً من الأحداث - كما سوف نرى عند التحليل .

ويلعب المكان دوراً بارزاً متميزاً في مجموعة «ديروط الشريف» لمستجاب ، فمسرح الأحداث في هذه المجموعة هو قرية ديروط الشريف نفسها ، إحدى قرى مدينة أسيوط ذات التاريخ السياسي والاجتماعي الملتهم . وهو قد حدد هذه القرية بالاسم لتحديد دقيقاً ، بالشكل الذي قد يوحي به إلى القارئ أننا بصدد الدخول في جنس أدب معروف هو الترجمة الذاتية . فالكاتب يتنمى قلباً وقلوباً إلى عالم ديروط الشريف ، حيث ولد هناك ، وعاش طفولته - على الأقل - في هذا المكان . ثم إن أساءة الأماكن المحيطة بالقرية -

ما يعرف - أسلوبياً - بقضية المجاوزة للبعد الإشاري أو التعبيري للغة ، الذى تطرحه القصة على السطح لأول وهلة .

ففى قصة «هولاكرو» ، التى تبدأ بها المجموعة ، تأخذ البنية شكل دوائر حلزونية يفضى بعضها إلى بعض ، لكى تؤدى جميعاً إلى اللا اكتمال ، أو النقصان المتعمد للحدث . ولكن هذا النقصان يهدف لتحويلات مفاجئة تدمر أصول الحدث فى النهاية ، ومن ثم توصلنا - حتماً - إلى عالم من الفوضى الدلالية ، التى تصنع تضاداً حاداً مع السياق ، لكى تصبح بذلك أشبه شىء بحركة بندولية وصلت فى الانحراف إلى غايتها ، لكى تقفز من جديد إلى نقطة البداية ، ولكن نحوها الأخرى التى تستوعب مسارها ، فتقفز خارجة عنها محطمة إياها . ولهذا السبب فإن تصاعد الحدث التامى فى هذه القصة يأخذ جبرياً شكل العلاقات التالية :

أ ← ب ← ج ← لا شىء ، بحيث لا تعنى نقطة اللا شىء هذه البداية ، وإنما تعنى نسقاً وتدميراً لكل النقاط الممكنة التى تصلح منطلقاً لثل هذه البداية .

وقد يبدو للبعض أن البنية فى هذه القصة يمكن أن تندرج تحت مصفوفة (بريمون) الثلاثية السابقة ، وهوما يخالف الحقيقة ، فالحكاية لم تبدأ بالتدهور ، وذلك بقربنا - من ناحية ثانية من البنية المعكوسة للحكاية السلبية ، البادئة بالإيجاب والمتجهة إلى السلب ، وهذا الشكل جائز فى حالة التغاضى عن بنية تنامى السرد الداخلية . وتبدأ القصة على النحو التالى :

« فى سنة كذا وعشرين كان جدى قد ترك مدينة قوص خلفه ، وتوغل مع رفاق رحلته فى بطن الصحراء الشرقية ... ونفهم من سياق هذه الفقرة أن جد الراوى كان فى طريقه للحج ... ولكن الركب الذى يضم الجد تاه فى الصحراء ... ولقد تبنا ، فلنجد الجد إذا ما نجا من هذا التيه فى الصحراء أن يبنى لله مسجداً لا مثيل له فى قريته ... وإذ به بعد ساعات مع رفاقه على حدود مدينة قوص نفسها ... وإلى هنا يبدو حادث الحج غير مكتمل ، فالرجل بعد أن دعا الله وجد نفسه بلا حج على حدود مدينة قوص . ولكن هذه الدائرة تفضى إلى دائرة أخرى غير منفصلة عنها - فالجد قرر أن يتخذ الخطوات العملية لبناء المسجد وفاء لندره ، ثم بدأ البناء ، ولكنه توقف بسبب «حادث عادى» ، هو وفاة الجد صاحب النذر .

وهنا تنكسر دائرة الحدث مرة أخرى ، ويصبح المسجد غير مكتمل . وتكتمل هوامل تدمير تلك الدائرة ، حين أخذت التحولات تطرا على بنية السرد . فالمسجد لم يكتمل ، ولكنه تحول إلى مبنى مهجور ... ثم لم تلبث السحالي والمياه الصفراء وأعشاش الزنابير أن تكثرت وصنعت للمبنى صوتاً موشوشاً خافتاً ، يثير الخوف فى بعض ضعاف النفوس . ثم يزداد الأمر بشاعة ، ذلك بأنه « لما كان الزايع الدينى للكلاب غير واضح ، فقد دأب بعضها خلال الشتاء الذى تلا توقف البناء على المرور على الحوايط ، ورفع الأرجل الخلفية ، ورى بعض النباتات النجيلية التى تسربت من بين فواصل المداميك ... » .

وهنا يمهّد لنا الجزء التالى من القصة ندائرة فرعية جديدة ، فقد قرر أحد أعمام الراوى أن يجرى عملية تنظيف للمكان ليتخذ منه أرضاً سهلة يقيم فيها مشروعاً تجارياً استهلاكياً ، وهو تحول بالحدث

تدهوراً يعين على ملامستها وتعرفها . وهو فى هذا يختلف عن غيره من الكتاب ، حتى عن أولئك المعاصرين الذين استخدموا «تكنيك» الراوى نفسه . ولأن دور الحوار يتمثل فى تقديم شخصيات العمل والمساعدة على إدخالنا فى عالمها الفنى ، وحيث إن مستجاب قد اختزل شخصاً مجموعته فى واحدة هى الراوى ، فإن هذه المجموعة تكاد تخلو فى مجملها - تقريباً - من أى حوار ذى دلالة ، اللهم إلا جملاً قصيرة متناثرة ، لا تمثل حواراً بمعناه المفهوم .

لكل هذه الأسباب مجتمعة ، تطرح قضية الشكل الفنى لدى مستجاب إطاراً متميزاً لافتاً للنظر ، يبنى التوقف عنده بالتأمل والدراسة .

٣ - ١

وعلى المستوى التحليل والدلالي لبنية المجموعة ، نجد أنها تدور حول فكرة واحدة فى الغالب ، تتمثل فى انكسار سياق السرد لديه ، وإصراره على الاحتفاظ بهذا الانكسار والنقصان فى معظم أعماله ، بل فى روايته أيضاً^(١) . وتعمد الأشكال التى تتجمع حولها بنية المجموعة ، وتتوزع بشكل ثرى ، ولكنها برغم ذلك تحمل فى مجموعها ذلك الانكسار والإصرار على عدم إكمال الحدث فى القصة ، وبشكل استفزازى وعدوانى محبط ، بحيث يمكن القول إن معظم أعمال مستجاب تقوم على ما يعرف بالمفارقة بوصفها وسيلة للسرد ، وبوصفها أداة فى يد الكاتب ، تنطوى بشكل غير مباشر على الثورية . فهى لعبة عقلية من أرقى أنواع النشاط العقل وأكثرها تعقيداً ، تستخدم لقتل العاطفية المفرطة ، وللغضاء على المظهر الزائف ، ولفضح التضخم الفكرى ، وذلك عن طريق إشهار سلاح الضحك الفعال المتولد عن التوتر الحاد ، والضغط الذى لا بد من انفجاره^(٢) .

إن المفارقة لدى مستجاب هى استراتيجية الإحباط واللامبالاة وخيبة الأمل المتراكمة نتيجة الأحداث الزاغفة التى عايشها كتاب ذلك الجيل وطنياً وقومياً ، والتى كانت نكسة ١٩٦٧ ، وما تلاها ، بعضاً من إفرازاتها المشاوية المدمرة . ومن هنا يبدو مستجاب كأنه يكتب بشكل عبثى ، يتكئ على مغزى فكرة اللعب العميق فلسفياً ، مثلما يبدو مصوراً لغاتنازياً هذياناً أو جنوناً دامية لواقعه . وهذا هو جوهر المفارقة لديه ؛ رسالة تحوى على إشارة أو خطاب يوضح طبيعتها ، يشترك فيه المتكلم والمخاطب ذو الثقافة الأيديولوجية الخاصة . ومعنى هذا ببساطة أن الأدب لدى مستجاب هو اشتجار وجدل مع الواقع ، مثلما هو لدى غيره من أدباء جيله ، يومئ ويشير وينخرط فى قضاياها ، لا يبتلى ، ولا تنقطع أسبابه به ، حتى وإن أوهنا الكاتب على السطح بعكس ذلك تماماً^(٣) .

•

وتعمد الأبنية التى تتشكل فيها أعمال مستجاب ؛ فمنها أبنية تقبل - مع التجوز - الخضوع لبعض أنساق «بروب» أو البنيويين بصفة عامة ، ومنها أشكال فنية تشكيلية ، تتمثل فى الدوائر غير المكتملة والخطوط المتوازية ، التى قد تبدو كأنها لا رابط بينها ، إلى التشكيل بما يعرف بالبقع اللونية أو الضوئية الآخذة فى الاتساع . وهى أشكال مستمدة ، كما نعرف ، من بعض المدارس التشكيلية والسينما . وهى بصفة عامة تطرح على الناقد والقارىء المتعمق معاً ،

وهكذا اكتملت الدائرة الأخيرة شكلاً ، ولكن اكتمالها كان يحمل عناصر نصف الدوائر السابقة من جلورها في حركة بندولية معاكسة لعقارب السرد في القصة ، في اللحظة نفسها التي نسفت فيها رغبة ماريانا الفرنسية ، وموافقة الراوى على ذلك ، قضية النذر والحج والمسجد والمدرسة من الصميم .

والى هنا فإن جزءاً من متوالية برعمون المعكوسة هو الذى يتحقق من الإيجاب إلى السلب ، ومن الرذيلة المتضمنة في تحويل المسجد إلى ما يشبه الملهى الليلي ، والعقوبة الآتية حتى نتيجة هذه الرذيلة الضمنية . أما ما يعد كسراً في بنية الأخلاق الفطرية المتعمد منذ بداية القصة ، فهو ما لا يستدل عليه .

إن هذه النهاية للقصة لا تمثل تلك النهاية التقليدية ، الراسخة ، والمتوارثة عبر المأساة اليونانية ، أو الفكر الدرويشي التطوري ، الذى يؤدي حتى إلى نتيجة معينة ، وفقاً لتسلسل الأحداث وتعاقبها تعاقباً سببياً منطقياً صارماً . ولم يكن من الممكن أن يقوم الكاتب بتدمير الزمن والبدء بما يشبه أسلوب «الفلانش باك» في هذه القصة ، وما يتروى على ذلك من أحداث إلا عن طريق ذلك الحضور شبه الفوضوي ، المضاد لكل ما هو متعارف عليه زمانياً ومكانياً في النص التقليدي^(٨) .

وتطرح المجموعة أشكالاً أخرى لأبنية القصة القصيرة عند مستجاب ، فالأحداث قد تأخذ شكلاً دائرياً نامياً غير مكتمل ، ولكنه لا يعتمد على الدائرة الواحدة إلى غيرها . ففي قصة «حارياً مضى» ، يتحدث الكاتب عن محاوره بين أحد الحوارة وبعض الذين يقفون منزلاً ، يحتله ثعبان أسود ضخم ، والحاروى يرغب في الحصول على جنه بأكمله نظير الإمساك «بالحنش» ، وأهل الدرب والمنزل لا يعرضون سوى ربع المبلغ المطلوب ويرفض الحاروى ، فيتهمه بعض الواقفين بأنه «حرامى» ، ولا يستطيع الإمساك بالحنش وهنا يستشيط الحاروى غضباً ، ويخلع ملابسه ، ويكسر عصاه ويأخذ في إلقاء التعاويذ المتوارثة ، ويغيب في ظلمة مدخل المنزل . وينجح في إخراج ذلك الشيء الأسود «المذهل» من وكرة ، ولكنه يستدير إليهم حارياً قائلاً «شفتوه ؟» ثم يحمل عصاه المكسورة وملابسه ومضى حارياً . والمتصور هنا أن دائرة الأحداث النامية كانت سوف تكتمل لو أن الرجل بعد اتهامه بعدم القدرة على مواجهة الثعبان ، قد سارع بإخراجه والإمساك به ، ولو بدون مقابل . ولكن الكسر هنا حدث حين وضعهم في مواجهة حقيقية مع الثعبان ، ثم مضى تاركاً إياهم معه وجهاً لوجه^(٩) .

وفي هذا الإطار من استخدام البنية الدائرية تسير قصص أخرى في المجموعة مثل (أمراة) ، بحيث يمكن التعبير في قصص هذا الشكل عن العلاقة جبرياً على الوجه التالي :

أ ← ج ← د ← أ ، مرة أخرى .

وعلى الرغم من أن قصة «حافة النهار» تتحرك كذلك في داخل نطاق البنية الدائرية للأحداث ، فإن تنامي السرد في داخل هذه البنية الدائرية يتم بطريقة تختلف عن شكل العلاقة في الدائرة السابقة . فالحدث هنا يأخذ شكلاً متسلسلاً ، ومتراكباً ، ومتصاعداً ، بما يجعل

الأصل ، الذى هو إقامة المسجد . ولكن هذا الحدث الفرعى كذلك لم يتم ، فقد انكسرت دائرته هو كذلك ، فلم يكتمل مشروعه التجاري الاستهلاكي الهام يصل إلى مسامح أطراف البلدة حتى هب أخوته وباقي العائلة يحافظون على الشرف الموشك على أن يطلخ داخل بناء المسجد الذى لم يكتمل ، والذى خرجت الفتاوى المستعجلة من داخل أوكار العائلات الأخرى المناصرة لنا ، والتي أثبتت بما لا يدع مجالاً للشك أن استخدام المسجد ، مهما كان بتأؤه غير مكتمل ، ومهما قام أى فرد بتنظيفه ، في عمليات البيع والشراء ، هو عين الكفر ، وأنه يستحسن أن يزال المسجد من أساسه بدلاً من تركه لواحد فلاح ، يمارس فيه هذا العمل المشين هاراً . ومن هنا تبدأ أحداث الدائرة الثالثة في التنامي ، فقد كانت النتيجة المنطقية أنه لابد من إتمام المسجد .

ولكن هذا التنامي سرعان ما توقف مرة ثانية ، بعد أن ارتفع البناء عدة أمتار ، وظهرت ملامح المسجد واضحة تكاد تصل إلى العنق ، حينها داهم القرية بعض مفتشى المبال . وينكسر إطار الدائرة الثالثة انكساراً واضحاً حين قبض على عم الراوى - الأوسط - الذى تولى مسئولية إكمال المسجد . «وتركوه ليقتضى شهرين سجيناً مع الشغل لإقامته مباني لأغراض عامة دون الرجوع إلى السلطات والحصول على التصريح الخاص بها» . ويكتمل هذا الانكسار بالتحويلات المبررة التي أحاطت بالحدث مرة أخرى ، فإن . . . «الشيء المؤكد أن البناء توقف وأن الكلاب والزناوير والمياه الأسنة ، بدأت تعمد تكتلها ، وأن الخفافيش قد وصلت في نشاطاتها إلى الحد الذى لم يتوفر للعناصر السابقة أن تصل إليه . . .» .

وعن هذه الدائرة الأصلية تولدت دائرة فرعية على قدر كبير من الأهمية . فقد جاء الأخ الأكبر للراوى ودوس الأمر مع أخوته ، وأكد لهم أن القرية ليست في حاجة إلى مسجد قدر حاجتها إلى مدرسة ، والمدرسة المسجد موجودة ، وسيكون بها مدرسون ونظار ومفتشون ثم إيجار شهري محترم . ولكن السياق يقذف إلينا من جديد بما يكسر هذه الدائرة للمرة الرابعة ، فيبعد أن حصل الأخ على توكيل ، وباع أرضاً ، وقام بإكمال المدرسة (المسجد) ، وتوسيعها ، فوجىء في آخر دقيقة - والمفروض أنه «الرجل الكامل العالم ببواطن الأمور في البندر ومديرية أسبوط» - فوجىء بعمال المساحة الموفدين من قبل المديرية يحددون مكان المدرسة الجديدة . «وسقط أخى حيث مات ودفن في إبريل عام ١٩٥٠» .

وينهى مستجاب قصته على لسان الراوى الذى يقدمه لنا بـ «أنا فلان الفلاح» ، الذى تعلم أنه تخرج من كلية الآداب ، وأنه يمارس بعض الأعمال الخفيفة إلى أن يتم تعيينه ، وأنه تعرف في أثناء جولة الأوتوستوب في أوروبا ببعض الفرنسيين ودعاهم إلى زيارة بلدته فلبوا . ويبدأ هو الدائرة الأخيرة من هنا ، ومن هنا بالمثل يبدأ تحطيمها ، فقد أصحبت إحدى الفرنسيات بالمضى ، وهرضت مساهمتها بما تملك لإقامة استراحة للسياح القادمين أو الداهيين على طريق الصميد من الأقصر وإليها ، كما عرضت إحضار أختها الراقصة في أحد الملاهى الرخيصة . . . كان المبنى رائعاً . . . وكانت لمريانا رغبة في أن تحضر أختها التي ترقص في الملاهى الرخيصة لتشتيع الدفء في المكان ، وكان الكلام منطقياً ومرجحاً .

منه قابلاً للانطواء تحت أنساق البنيويين للحكاية . ذلك أن السرد فيها لا يتم بطريقة أ ← ب ← أ وإنما يمكن التعبير عن شكل العلاقة جبرياً كالآتي :

أ ، ب ، ج ، د ، هـ ، و .

ثم أ ، ب ، ج ، د ، هـ ، و .

ثم أ ، ب ، ج ، د ، هـ ، و . الخ .

ثم أ ، ب ، ج ، د ، هـ ، و . الخ .

النسائي : « ارتبكت الشمس فازدادت احمراراً ، وهبط ثعلب في المجرى . فلما استأنس أمنا مد بوزة وسط الساسبان ولعن المياه ، واشتراب رأس صفدح ، فتوقف الثعلب عن الرشف وبدأ يتحفز للقبض ، ووضع الحاج طفله الوحيد أمامه فوق حماته المصبوغ ظهرها . . . ساحبا بقرته وولدها . . . »

أ ، ب ، ج .

« ازداد احمرار الشمس فاضطرت أن تنكس رأسها وراء الجبل ، وأوقدت حمى نفيسة القرن لينكاثف الدخان ويحط الجباب فوق وش صحاف السمك المرصوفة على الأرض . شم الكلب الرائحة فتشاب وتحرك فوق الحائط وقفز في الباحة . . . وخرجت أرانب يامنة أم محمود من جحورها وانتشرت متوهجة العيون تنسم الأعواد في التراب ، وسحب الشيخ حسنى صديقه محمود حسنين من كم جلبابه . . . كى يؤدي صلاة المغرب . . . ونصبت أم كامل الطبلية عند الرجال في مدخل الدار ، ووصت عليها صحن ملوخي . . . وانجم ثلاثة أو أربعة أطفال إلى بائنة الجاز . . . محسكين بأيديهم زجاجات وبيضاً أو أكواز ذرة .

ازداد اختناق الشمس فاسود بطن الغمامتين ، ظل الثعلب في المجرى مستأنساً الأمن متدحلباً كى يقفز على الصفدح المشربة رأسه فوق صفحة الماء . . . رفع الحاج وجه طفله بكفه ليريه الغراب . كركع الطفل ضاحكاً ، قلد الحاج صوت الغراب ليزيد من إمتاع وحيدة . . . أدخلت حمى نفيسة أولى صحاف السمك في القرن ، وانتهرت الكلب ليعمد فنهض وتراجع خطوتين ، وعاد فاقص مرة أخرى . وكبر الشيخ حسنى مفتتحاً صلاة المغرب . . . ثم غمر الدنيا السكون .

بقايا ضوء في آخر غرب الدنيا ، السكون - وتلاشت كل أصوات القرية . قالت حمى نفيسة اللهم اجعله خيراً . وانحرف الشيخ حسنى وارتبك في قراءة الفاتحة فاندعش المصلون ، وصوى الكلب وظل واقفاً ، وانفلتت الأرانب إلى جحورها تاركة حزمة البرسيم ، وانخبطت الغمامتان كل في الأخرى فتساقط السواد وسقطت زجاجة الغاز من يد طفلة ، وانكسرت البيضة في يد الطفلة الثانية . . . ودوى حيار ناري . . . بعدها بثوان انداح صراخ في القرية ملتها . . . الحاج وطفله انضربا بالرصاص» (١٠) .

وتنتمي قصة «كلب السنت» إلى البنية نفسها ، فقد اعتمد الكاتب على نمو بعض أحداث السرد بالطريقة التراكمية السابقة نفسها :

أ ، ب ، ج ، د ، هـ ، و .

أ ، ب ، ج ، د ، هـ ، و .

أ ، ب ، ج ، د ، هـ ، و . الخ .

أ ، ب ، ج ، د ، هـ ، و . الخ .

عليه ، فتسأله عن إخوته . . . توقفت لتحاذيني ثم استفسرت عن إخواني : الأكبر لم نره منذ تسعة عشر عاماً يقضى مدة السجن . . . الثاني أصمى يتعشى من سكب جزء عم فوق فتحات المقابر ، . . . الثالث معلم ابتدائي ظهر أيام نظرية طه حسين في التعليم والمناه والهواء . . . والرابع أنا الذي أسير بجوارك . . . والخامس أصغرن تخرج منذ عامين ، وهو الآن مكلف بالقوات المسلحة .

وتتراكم الأحداث على النحو التالي : « . . . تعاونت الشمس مع إحساسى ورغبتى فأراقت حمرة جميلة على خدحها . . . من أدخل أحاك الأكبر السجن (أ + ب) المخدرات . سألتنى عن تسبب في إصابة أخى الثاني بالعمى ، أخبرتها أن الأعداء عملوا له عملاً فمرض وهو في العشرين بالجدرى والتهمة المرض عينيه (ب + ج) . ماذا تفعل أنت الآن ؟ لا شيء (ج + د) ، سألتنى عن أخى الأصغر (د + هـ) (١١) . الخ .

•

وتتسم بنية السرد في قصة مثل «الفرسان يمشقون المعطور» بوقوعها في داخل دوائر حديثة منفصلة ، لا يربط كل حدث منها بالآخر بعلاقات ظاهرة ، ولكنها جميعاً لا تخرج عن موشة الحدث الذى لم يتم . ولم يكن ثمة رابط بين هذه الدوائر سوى السياق الدلالي اللا معقول الذى نسجت اللغة حولها .

فالدائرة الأولى تحدث عن فارس «استل حسامه وامتنى أدمه فتحلق أطفال القرية حوله . . . فمنهمم الابتسامات والإصرار والسلوان والحلوى . اخترق الفارس الجموع والشوارع والأحزان حتى أدرك قصر فاتنة الزمان . . . كان الجوربيها والحزن دافئاً والكمد متوقداً . . . أنها الفاتنة الشريسة الحمقاء المشربة على عرش القرية . . . إلى قادم إليك لأقتص من امتصاصك الدموى لأرزاق الفقراء . . . هاجت الجماهير غضباً . . . تلاحق الحراس بأسوار القصر ، أطلت الفاتنة الجميلة من مقصودتها فانفجر الناس غيظاً . . . ولكن الفاتنة وقفت راسخة . . . ظلت ابتسامه الفاتنة تتسع حتى شملت الخراف والسواقي والأحزان والأطفال والجماهير . . . تقدم الفارس خطوته الأخيرة مصمماً على إنهاء حساب السنوات المبررة . تحركت الجماهير خلف الفارس . . . أشاحت الفاتنة بذراعيها . توقفت الحشود . . . وصرخت الفاتنة بصوتها الغاضب الحنون . . . أعرف مطالبكم - لكنى أحذركم الدم . ما ذنب الحراس والجماهير أن يتقاتلوا . . . إلى مستعدة للتباحث في الأمر . تقدم الفارس وفى الظهيرة بدأ التباحث ، وفى المساء أعلن الزواج ، فانتشت الجماهير مرحاً واغتياباً ، وفى اليوم الرابع طرحت الفاتنة من قصرها خلفها جسد الفارس العتيد المضمخ بالمطور . وظلت تجره حتى سويقة القرية . ووسط الميدان فرشت جسده المضمخ بالمطور وقطعت رأسه .

ومضى الدائرة الثانية في الحظ نفسه حيث «استل أخو الفارس حسامه وامتنى أدمه . . . ووسط الميدان فرشت جسده المضمخ بالمطور وقطعت رأسه» . ولا تختلف الدائرة الثالثة عن الدائرتين السابقتين ، فقد خرج ابن الفارس ، وأخيراً خرج حفيد الفارس كى يكرر للمرة الرابعة الحكاية نفسها» (١٢) .

وعلى الرغم من احتواء كل دائرة من دوائر هذه القصة - على حدة - ، على بعض خصائص القصص الشعبي : المعقدة ،

الجميل ، مطلوب لدى الجماعة حياً أو ميتاً ، لماذا ؟ ، لا نغيب القصة على ذلك . ثم يصور لنا بعد ذلك كيف احتشد أهالي القرية رجالاً ونساءً من أجل الحصول على هذا الجميل بعد أن أخبرهم مجهول بوصولهِ . «أخرج يا جل» ، «افتح يا جل» ، «اتهد البيت على الجميل» . فافتح الجميل المتحصن وراءنا نافذة منزله ، وعرض عليهم الخروج شريطة الحفاظ على زوجته وأطفاله . وافتح الباب فعلاً ويخرج الأطفال . فتلقفهم الأيدي بالتمزيق ، ثم تمزق الزوجة ، ثم يتمدد الطوفان البشري الحار مقتحمًا المنزل على عالم الجميل . ومزقونه . وتستمر الأيدي «تمزق وتمزق» . وتنتهي القصة . ويمكن التعبير جبرياً عن بنيتها في الشكل التالي :

أ بوصفها المحور أو البؤرة ، ثم ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ذلك أن أي تنام في الأحداث يمثل ١ ، ٢ ، ٣ ، ولكنها جميعاً ترتد إلى البؤرة ، إلى ما لا نهاية^(١٤) .

وتسير قصة «عملية خطف أميرة في الدرب نفسه» ، فالقصة تقدم إلينا مجموعة من الصبية الذين يتعمون إلى قرية ديروط الشريف . ومن خلال بؤرة أصلية هي كيف يمضي هؤلاء الأطفال وقتهم ، يبدأ تنامي الأحداث ، فيطرحون مجموعة من البدائل ، التي تبدو كأنها نداءات تمر عفو الخطأ ، حتى يستقروا أخيراً على خطف طفلة من القرية تسمى «أميرة بنت عبد» . وذلك بعد أن يستعرضوا كل الوسائل الممكنة لمشاكسة هذه «الأميرة» ، ثم يبدأ التخطيط الإجرائي والتنفيذ لعملية الخطف ، تلك التي تتخللها مجموعة من المشاكسات الصبائية لعدد من الناس الذين يمرون بهم ، بلا هدف أو قصد . وتنتهي القصة عند هذه النقطة ، بلا زيادة أو نقصان ، ودون أن تترك فينا انطباعاً بئر في الحدث أو قطع في السياق .

« نخطف أميرة بنت عبد »
لأ ، نضرب عمك عبد التواب
نسرق نعمة الحاجة فريجة
نضرب الحاج زاهر
نحط دائرة لعبد الرحيم الشمندى
نموت الشيخ سيد مبروك
نخطف أميرة بنت عبد
نجيب راس هدهد ونحمسه ونندسه في فرشتها
لأ ، نعمل لها عمل .
نروح عند الغوازي - مفيش فلوس
نسرق قصب الحاج محمد أبو حسنين
نخطف أميرة بنت عبد
نخلبها ماشية ونشلع هدومها .
نضرب أبوها في الدكان
نخطف أميرة بنت عبد . . إلخ^(١٥) .

١ - ٢

ومن خلال لغة تصويرية ، شديدة الالتصاق بواقع ديروط الشريف «القرية» الحقيقي ، مترعة إلى درجة مثيرة للدهشة بالتراث الشعبي الثرى ، المتدفق دوماً ، نجح مستجاب في تجسيد تلك البنية الجنونية الحديثة لمجموعة قصصه ، مكملاً عن طريقها أوجه النص التي قد

الشخص ، المفتوح ، والختام ، فإن استخدام الكاتب لأكثر من دائرة تتخذها جميعاً مركزاً لبسط بنية القصة فوقها يخرجها بصفة عامة من أنساق القصص الشعبي المعروفة .

وعلى العكس من تكنيك الحركة الدائرية السينمائي ، أي ما كان الشكل الذي اتخذته في القصص السابقة ، يأتي تكنيك «الجبارنة» في المجموعة . فالبنية في هذه القصة تأخذ شكل الخطوط المتوازية ، التي لا يوجد بينها رابط ظاهر . ويبدأ السرد من نقطة بداية تنحدرها إلى نقطة نهاية ، معلومة موقوفة باقتراب كبير الجبارنة من الموت ، فيسارع بالإبصار إلى عائلته . والرابطة بين هذه الخطوط سوف يكون في الغالب رابطاً دلالياً ورمزياً ، يقوم على فكرة المفارقة السابقة . وتنصب الخطوط المتوازية في علاقة جبرية شكلها كالآتي :-



فالقصة تبدأ بما يشبه التيمة الأصلية التي تتردد في أرجاء السرد ، بالتفاصيل والجزئيات نفسها . وهي تأخذ شكل الوصية الصادرة من كبير العائلة ، وهو على فراش الموت . وموضوع الوصية في كل المرات هو اقتناء حيوان مستأنس في الغالب . وهذا الحيوان الموصى باقتنائه يتغير - بالطبع - من موصى إلى آخر . فقد كان في البداية جملاً ، ثم صار بغلاً ، ثم حلوفاً ، وقبل هذا وذاك ، كان حماراً .

« اختلج صوت الجبارنة حزناً . أشار إليهم جابر الكبير المسجى رامشاً أن يجلسوا . همس واحد باكياً : أوصنا يا أبانا . فظل جابر الكبير معنأ وصامتاً . وأسرع واحد فجمع أهواذاً في حزمة واحدة ليذكرهم بأن الاتحاد قوة ، فظل جابر الكبير معنأ وصامتاً . مهدج صوت آل جابر بترنيمه عن وزير بدأ حياته في جب ، فظل جابر الكبير معنأ وصامتاً . . رتل ذو صوت صاوح حكاية المبتلى في جسده بالفروح فحملته زوجته إلى الأصقاع بحثاً عن علاج ، فظل جابر الكبير معنأ وصامتاً . تقلب وجه الجبارنة في الأركان والسقف والفراش ، ثم في وجه جابر الكبير المشع نوراً : أوصنا يا أبانا . وقبل أن يتعلق رمش عين جابر الكبير همس في قوة . . أوصيكم باقتناء جل » .

وتظل الخطوط المتوازية غير ملتقبة شكلاً ، اللهم إلا في الدلالة والرمز ، حيث يؤدي الخط الأول حتماً إلى الالتقاء بالخطوط التالية ، وبخاصة الأول والأخير منها . وعلى غير العادة يكتمل الحدث دلالياً ورمزياً عند ذلك الخط السري الرفيع الذي يربط البدء بالختام فيها^(١٦) .

وتلعب البيئة المتمثلة فيها بعرف بالبقع اللونية أو الضوئية ، القائمة على الإبهار المتوتر المستفز ، والممتد عبر لحظة آنية خاطفة ، دوراً في مجموعة مستجاب . فالحدث في بعض قصصه مثل «موقعة الجميل» ، و «عملية خطف أميرة» ، لا ينمو في شكل دائرة أو خطوط ، سواء أكانت مشبكة أو متوازية . وإنما ينبع الحدث وينمو فيها يشبه لحظة متمحورة حول بؤرة ، ولكنها لا تخرج أبداً عن هذه البؤرة . ويكون نموها أشبه شئ « بانتشار الضوء أو اللون ، تقل درجة إبهاره كلما ابتعدنا عن مصدره ، ولكنه برغم ذلك لا يخلو من وضاعة .

ففي «موقعة الجميل» يلقي إلينا مستجاب بشخص ما يسمى

الشكل - أحياناً - عن طريق الربط - باللغة - بين الدوائر المفككة والخطوط المتوازية ، وذلك حين أخذ يتقن المتقابلات والجمل القصيرة التي أخذت شكل موتيفات متكررة ، ويظهر في ثنايا القصص .

ففي قصة «الفرسان يعشقون العطور» نجح الكاتب في ربط الدوائر المتباعدة عن طريق تكرار تلك الموتيفة ، التي بدأها بذلك المقطع المثير ، رابطاً بين المتقابلات ربطاً لافتاً ، ثم كرر بعضاً من جمل هذا المقطع داخل السرد ، واصلاً بذلك ، وبوعي شديد ، بين خيوط الدوائر المتباعدة ، دلاليًا وبنويًا . . . ارتعش النهار فأسقط أعشاش العصفائر في أتون النار . وبث الحزن سياراً وأهال التراب فوق جثث الأطفال . ضجت المدن من الضحك والترانيم والبلاهة والمسرة . . . قالت امرأة تحب الكلاب وتفتنى الثعالب : إياكم وهذا الوجه الأسود الفج ، فإنه يورث العمى وينشر السفاح . . .

وأيما ما كان الرمز الذي يمكن أن يستخلص من هذه القصة فإن الذي لا شك فيه أن بنية المتقابلات اللغوية ، الصادرة من ارتعاش النهار ، وسقوط العصفائر في النار ، ثم وثوب الحزن ، وجثث الأطفال ، في مقابل ضجيج المدن بالضحك والترانيم والبلاهة والمسرة ، ثم في تلك الجملة ذات الفعلية الخاصة في القصة بأكملها . . . «قالت امرأة تحب الكلاب ، وتفتنى الثعالب» ، مع ما في ذلك من تضاد فوضوي في سياق الدلالة ، تكمله وصيتها الفوضوية كذلك : «إياكم وهذا الوجه الأسود الفج - فإنه يورث العمى ، وينشر السفاح . . . كل هذا يعد دليلاً بليغاً على دور اللغة هنا .

ولقد كانت مثل هذه المتقابلات التي تكررت في شكل موتيفة فيها بعد بين سطور القصة هي بداية الخيط الواصل بين الدوائر المتباعدة فلقد ظلت تطالمننا حتى نهاية القصة . « ظلت المرأة التي تحب الكلاب وتفتنى الثعالب تعالج المواقف بالملائكة . . . ولا يخفى علينا تأثير الفعل (ظل) مع أداة التعريف (ال) التي للمعهد كما يقول النحويون ، والتي أدخلت على لفظ المرأة لكي تستدل على ذلك الرابط اللغوي بين دوائر القصة .

وهذه الظاهرة نفسها يمكن أن تطالمننا في قصة «كوبري البهليل» ، يقول مستجاب : « فقبل أن يحصل على وسام الشجاعة بأيام طعنه لخص لم يكن يتعقبه ، وقبض على قاتل ما كان يقصده ، ومعظم القرى ترتكب الجريمة وتقدم لصديقنا هذا الشاي والجشة والقاتل والحكمة . . . وذات مرة أكرمت إحدى القرى صديقنا ضابط المباحث هذا - فاستجلبته أولاً ثم قدمت له الجناية والقاتل ، وأخفت اللجنة والحكمة ، وثلاثة من عساكره ، والشاي ، فاضطر إلى أن يطلق النار على كلب عاق التحقيق ، والمسائل كلها تتسلسل وتنساب وتتولى وتتقاطع ، تنفرش وقلبا تتجمع . . . »

أما في قصة « عارياً مضي » فقد صنعت لجنة مثل «توقف» فحيح الحنش ، وظل النخيل سامقاً عفريناً واستمر الحشد ، حائطاً بدنيتها صامتاً ، نوعاً مماثلاً من الفوضى والإرباك . ذلك بأن تقابل الفعل «توقف» مع الفعلين ظل ، واستمر ، ثم استبدال عمار الحنش المخيف ، بعالم العفاريث السامقة ، والحوادث السدنية الأدمية الصامتة ، قد ألقى شيئاً كثيراً من الظلال المثيرة كذلك .

تعتبر الشكل أحياناً ، ومعتمداً على إيماءات تلك اللغة دلاليًا ، في صنع ذلك التناغم الدقيق بين الشكل والمضمون ، بحيث أصبحت تلك اللغة باحتوائها على بضع خصائص أسلوبية ، بمثابة شاهد على كتابة مستجاب القصصية ويرجع ذلك إلى أن الكاتب - بداية - قد نجح في أن يتكلم على واحدة من أعظم خصائص اللغة العربية وهي قدرتها التصويرية المذهلة ، دونما لجوء إلى المجاز أو البلاغة ، معتمداً على جدلية اللفظة/ الصورة ، والقدرة على خلق الفعل وتحريكه في آن واحد . وهنا جاءت تقريري شغافة تنم عما تحتها دون جهد كبير ، مقتربة مما يسميه اللغويون المحدثون «لغة الصفر» غير الانفعالية . ولذا فقد نجحت اللغة لديه في صنع مسافة كافية بينه وبين سادة النص ، تمشيًا مع بنية النص لدى الكاتب ، واعتمادها بشكل كبير على أسلوب الراوي .

١ - ١ - ٢

لقد نجحت لغة مستجاب ، التي لعبت دور البطل في مجموعته ، في أن تقوم بعبع الرواية بدلاً من الشخص في معظم القصص ، حيث استطاع الكاتب ، وهو يراكم الفعل الماضي «كان» ، الذي استخدم ببراعة قصوى ، في أن يجعل نمو السرد في المجموعة طبعياً ، فلم تشعر معه ببطء الإيقاع . وذلك بعد أن أوشتك الراوي على التوازي وراء هذه البنية اللغوية الكثيفة ولقد كانت الجملة التي استخدمت الفعل «كان» قصيرة في الغالب ، فزاد ذلك من وقع الإحساس بالسرعة والإيجاز . . . كانت أفكارها عصرية وواضحة ، كان المبني رائعاً وكان الطريق الذي يخترق الصعيد لا يبعد عن مكاننا أكثر من رمية حجر . وكانت لمربانا رغبة في أن نحضر أختها . . . وكان الظلام منطقياً ومريحاً» (١٦) .

« وكان الشاي قد فار فوق الوابور ، وانسأل على جوانب البراد . . . وكان الحماكي المشوق متحفزاً لوصل ما انقطع ، وكان الاثنان المكلفان بقتل السيدة «ح» جالسين صامتين ، وكانت امرأة في الراديو قد شحنت صوتها . . . وكان صاحب الدكان قد وضع ساحة فوق أذنه ليتأكد من دورانها . . . وكانت المجموعة قد شمانطت من صوت الثاين عندما نادى على الثالث . . . » (١٧) .

٢ - ١ - ٢

ومثلما نجحت اللغة في القيام بدور الراوي ، مختزلة الشخصيات والحوار والسرد العادي ، نجحت في أن «تدهمنا بين الحين والآخر بجملة أو جمل متناثرة في ثنايا المجموعة تعبر عن معنى النقصان في الحدث الذي لم يتم . . . عند انحناة الطريق قابلت امرأة تكاد تصل إلى سن اليأس . . . انقضى الليل ولما نصل إلى قرار» . . . وبينما نحن مشدودون بكل حواسنا للقصص ، دهمتنا عجوز تطلب شاباً أو سكراً . . . إلخ . وكذلك نجحت تلك اللغة في أن تقيم تناغماً دقيقاً بين البيئة الهيكلية للمجموعة ، القائمة في معظمها على حدث ناقص ، وهناوين تلك القصص ، مثل «هولاكو» - بوصفه كسراً في سياق الحضارة الإنسانية المتدفقة ، ومثل «حافة النهار» و«عارياً مضي» و«امرأة» ولقد لعب التنكير في بعض هذه العناوين دوراً بارزاً بحيث أضفى نوعاً من التوحد والاتصاف حول البنية نفسها .

ولقد نجح الكاتب كذلك في إكمال النص الذي كان يعترى

فوضى الجمل الإنشائية والحبرية ، والإسمية مع الفعلية ، المفرد مع المركب ، الزمان والمكان والإنسان والحيوان ، والأرض والسماء ، والمعلوم والمجهول والمطلق والمحدد ، إلى غير ذلك .

على أن تلك الفوضى لا تمثل عائقاً فوضوياً مماثلاً لنمو الأحداث ، يحول بينها وبين الانسياب ، وإنما راح الكاتب في براعة - يوظفها للتناسق بالأحداث ، بشكل مكثف ومضغوط حتى النهاية . فإذا أضفنا إلى ذلك أن الكاتب كان يفاجئ القارئ - أحياناً - بتلاعب متعمد في علامات الترقيم التي تترك المتلقي وتوقعه في حيرة ، مكثفاً بذلك الإحساس بتلك الفوضى «السواوية» ، مثل الفصيلة والفصيلة المنقطة ، وعلامات الاستفهام ، والتعجب ، لعرفنا إلى أي مدى خطاً مستجاب بتكنيك القص ولغته خطوات جديدة تحسب له . ولقد أحدث ذلك الإرباك اللغوي - بالطبع - أثره في وسيلة القص ، فلم يكن من الممكن في هذه الحال أن يقوم راوٍ واحد - ملتصق بمبادئه القصصية - بمتابعة كل هذه «التجمعات» المذهلة عن طريق الواو ، على نحو جعل الراوي لديه يحتل موضعاً متعاليًا - مكانياً وزمانياً - يتيح له الرؤية الشاملة ، دون التصاق انفعال بها ، مثلاً جعل الأمر يخرج عن دائرة القص إلى شيء هو أقرب إلى غائزها الحلم / الجنون وهذيانه ، أو بانوراما الأشياء المحالة المفزعة .

يقول مستجاب في «عباد الشمس» : «كان ذلك في الحقيقة - بكاد يفجر انزعاجاً ، كلياً راحي أن الله أولى اهتمامه الجليل للإبل والنخيل والأعقاب والولدان والأغنام ولوط والمحوريات والحكام والكلاب والنجوم والإفك والنحل واليمن والنمل والسمك والنساء والبقرة والذئب والكهف والنار والتبرج والتعابين والسموم والقتلة والأنبياء وابن السبيل واللصوص وذو القرنين والتين والبلبن والزيتون والمكبوب والعدل ، مهملًا وهن عهد عباد الشمس»^(١٩) .

ويقول في «كوسرى البخل» : «علينا الآن أن نتوخى الحذر في المسألة فلم يعد يهنا أن نحيط الضابط أو نكرهه أو نراعي مشاهد القبور التي جشمت . . . وكل لحظة تسحب خلفها الناس من القرى والمياكل من بطن الثرعة والصراخ من الأفواه والافتراحت من الذين يعلمون ، وتقدم امرأة إلى الضابط طالبة منه أن يأمر بالبحث لها عن ابنتها وزوج أختها ، وتقدم طاهر في السن طالباً البحث عن أطفاله الخلسة ، وقفز الناس من البر إلى المياه ، واعتلطت الجماهير برجال الشرطة بحقول القمح بمشاهد القبور ، واعتدى شرطى على امرأة لاهنة وطعن صبي رجلاً تحت إبطه بمطواة دون سبب معلن وسحب رجل امرأة من ساقها قاصداً أن يلقبها في الماء ، وهابت شاب فتاة من الخلف فصرخت ، وظهر وسط الناس باعة الطعمية وبهجزو الشاي والميسل ، وحاول الضابط أن يجمع رجاله ليحافظوا على المنتشر غير أن أحداً لم يسمعه»^(٢٠) .

ويقول في «حافة النهار» : « . . . واتجه ثلاثة أو أربعة أطفال إلى بائنة الجاز في آخر الشارع محسكين في أيديهم زجاجات وبيضاً أو أكواز ذرة ، وأغلقت زوجة أصيل شوال الملح طالبة من أحد العابرين أن ينقله . . . ودار على حافظ حول بيت عبد المعطى دورتين رانياً للمدخل في تنعلب ، . . . وأغلق الشيخ موسى مصحفه ومسح بكفه على وجه ابن عدوى . . . وجلبت أم محمد عقدة حطب من خلف البيت ووضعتها أمام الكاثون . . . ووقفت صبية على عتبة بيت الشيخ محمود

وفي قصة «الجبارنة» تنجح اللغة في خلق رابط دلالي ذى بعد رمزي واضح ، بين الخطوط المتوازية التي شكلت بنية القصة . فقد لعبت وصية جابر الكبير بتكريرها ، وقابليتها غير المحدودة لهذا التكرير ، بالإضافة إلى بعض الجمل التي أصبحت مثل اللازمة ، التي تستخدم بحرية تامة في الوصية ذاتها ، في التمهيد لذلك التغير والتحول المرجو . ولقد ألفت الجمل المستمدة من العهد القديم ، التي تستند أساساً إلى التقديم والتأخير البلاغي ، ظلالاً مماثلة على القابلية لتكرير الوصية . . «الرب أخذ ، والرب يعطى ، فمئذ أصبح للذوات الأربع أربع ونجم الجبارنة بحب الحمير ، . . الرب أخذ ، والرب يعطى ، جل . . شكر الرب أولاً ثم لجابر الراحل بعده . . . وخلال سنوات قليلة امتزجت الجبارنة بالجمل ، وامتزجت الجمل بالجبارنة . . . حتى أن أجساد الجبارنة استطالت ورفاههم هلت . . . وغلظت عيونهم ، وقصرت أذانهم ، ثم لم تلبث مشافهم أن انشقت وأقداهم أن نفلطحت . . نجح طاهر ابن طاهر من أصلاب أطهار . كيف فات عليه أمر البغال ؟ . . الرب أخذ والرب يعطى . . . وقبل أن تتفاهل العقول مع الذكريات الأليمة ظهر البخل ، وديعاً أطل وهادئاً تحرك ، وكأنه قادم من منازل القمر . . الرب أخذ والرب يعطى . ما سمعنا أبداً أن جملاً صعد جبلاً . . . واندفعت طهارة البغل إلى السلوك والكلام . . فانكشمت حناجرهم وتضخمت أكتافهم ، واستطالت مناخيرهم ، وسمنت كواهلهم ومؤخراتهم . . » .

كذلك فقد كان تغير الحيوان الموصى باقتنائه ، يمثل خطأ نامياً للأحداث ، جعل من السهل ربط البداية بالنهاية «فنجم الجبارنة كان يستخدم الحمير» . والاستخدام هناك لا يشير إلى الوظيفة بقدر ما يشير إلى تحول دلالي عميق ، حيث يتوحد النجم في العادة - مع الحيوان المقتنى شكلاً وموضوعاً .

وهكذا كان النجم يستخدم الحمير ، ثم أوصوه باستخدام الجمال ، ثم البغال . وفي كل هذا تستمر التحولات «والتمصصات» التي تكسر الحواجز «المتعلقة» بين عالمي الإنسان والحيوان المقتنى ، حتى نصل في النهاية إلى الوصية باقتناء حلوف . ولم يكن التحول في هذه المرة مذهلاً أو مفاجئاً ، فقد كان الجبارنة حبراً وانتهاوا بأن أصبحوا خنازير . ومازال باب التحولات مفتوحاً مادام هناك جابر كبير يمكن أن يوصى قبل وفاته . ومهما كان رمز تلك القصة ، فإن الذي لا يخفى هو دور اللغة في إكمال نقص البنية .

٣ - ١ - ٢

وتلعب «واو العطف» بوصفها واحدة من الخصائص الأسلوبية المميزة لمستجاب ، دوراً لافتاً بحيث يكاد يصبح الظاهرة الدائمة في الدلالة عليه في هذه المجموعة . وإذا كان معنى العطف بلاغياً لا يتحقق - في الغالب - إلا بذلك التوحد والتناغم الذي يجمع بين المعطوف والمعطوف عليه ، فإن تأمل استخدام واو العطف لدى مستجاب يكشف عن تدمير اختياري مذهب للغة القياسية المتعارف عليها . ذلك أن واو العطف لديه تجمع نسقاً من السياقات والأفكار ، التي يمنع الجمع بينها ، لا من حيث الزمان ولا المكان إلا في حالات الجنون والهذيان ، أو الحلم . واللافت في هذا كله أن هذا التجميع المتراكم لهذه السياقات التدميرية لا يتم عن طريق التداخي لغوياً ، أو دلالياً ، محدثاً ما يشبه الفوضى المقصودة في نسق السرد ، ومتمثلة في

على شناوى طالبة قطعة خيرة . . واستمر قصاص شعر محمد منهمكاً في عمله وسط الميدان ونادى الشيخ إبراهيم على الشيخ غزالى طالباً منه النزول للذهاب معاً إلى مجلس صلح . . ووضع ضيق أبو ساسى فص الأفيون أسفل لسانه وهرع إلى المقهى ليحتسى فنجان بن سادة ، وظل صلاح إبراهيم واقفاً أمام منزله ، ووقفت بديدة أم صابر باكية منتحبة بين يدي الشيخ غالب شاكية ابنها الوحيد ، وتحرك عبد اللاه من عتبة البيت وصعد السلم للرواق . . . ووقفت شفيقة على السطح لتنتشر الملابس دون اهتمام بإقبال الليل . . . و . . . (٢١) .

٤ - ١ - ٢

ومثلما قذف إلينا مستجاب بذلك البناء اللغوى عن طريق الراوى ، نجح كذلك في إيهامنا بتلاجه بعلامات الترقيم ، وبخاصة الفاصلة ، مما أحدث نوعاً من الفوضى والتداخل بين أنساق لغوية ودلالية ينبغى أن تظل منفصلة في استقلال عن بعضها .

« أحمد خيس بنفسه - هو الذى استقبلنى ، حدثنى قليلاً عن سعد زغلول والمنفلوطى وأحمد شوقى والتنبى وكافور ما الذى حدث بين أمى وتاجر زبل الحمام . . . كنت أظن ورفضت أن أعقل ما يحدث . قاومته فعاد إلى ضربى بكل مرارة اليأس . تحركت أعضائى لتحرك ذراعائى ولتخطبان بقسوة فوق رأسه . . » (٢٢) ؟ « المدرسة عندهم وسيكون بها مدرسون ونظار ومفتشون ثم إيجار شهرى محترم وأعطون توكيلاً للتصرف » (٢٣) .

إن المتأمل في بنية اللغة في مجموعة مستجاب سوف يلاحظ على الفور أنها لم تخضع لشيء من قوانين اللغة المتعارف عليها ، ولكنها خضعت للقانون الداخلى للنص الذى ينتمى بكثير من خصائص البنية القصصية الجنونية في الأدب المعاصر . ذلك الخوض الذى تتلاشى فيه التخوم بين العبارات والجمل والتراكيب ، وتتهار الجدران بين الصيغ ، ويهجم الهديان على الكلام العقل ، والعكس ، والسرد على الحوار والحوار على السرد ، والحوار على المرض ، والمرض على الحوار ، واللغة الذاتية على اللغة الموضوعية ، واللغة الوصفية على اللغة المعيارية ، ويتصارع الوصف والسرد في حليتها ، مما يمكن معه القول بأنها أفضل تعبير عن لغة اللاوعى الجديدة والمجنونة ، كجد نفسى أساسى وواقعى لا ينبغى تغيبه بوصفه المرأة الحقيقية لوجود الإنسان ، العاكسة لنوع الحياة التى يحياها في هذا الوجود (٢٤) .

٢ - ٢

ولقد أسفرت هذه البنية - شكلاً ومضموناً - عن مجموعة من الظواهر ، ربما لا نجد لها نظيراً عند غيره ، بوصفها ظواهر غير مألوفة من الناحية الدلالية على الأقل .

(أ) فقد أتاحت للكاتب أن يجعل من المعتقدات والممارسات الشعبية والطفرس المحفورة داخل أعمق أعمق النفس البشرية ، نسجاً مضموراً بجدارية مع نسج مجموعته ، غير مقحم أو مفتعل . وبحيث تصبح أى محاولة لتعديل ذلك النسيج أو التدخل فيه بالحدف أو الاختصار ، هاملاً هادماً لأصالة العمل بأكمله . فالأمر في هذه البنية يتجاوز بكثير مجرد فكرة الارتداد إلى الواقع أو الالتصاق بالأرض الأم (٢٥) ، وغير ذلك وذلك أن كوبرى البغيل - يا مؤمنين - مسكون بقيم تحت إبطيه منذ أبد الأبدين ثلاثة شياطين وعبدة سوداء وقرد .

وروى من نثق فيهم أنهم رأوا بعيونهم الشياطين والعبدة والقرد يخرجون من تحت الكوبرى ، ويلعبون الحجلة وسط سطحه . ويقال إن الشياطين - بسم الله الرحمن الرحيم - يمارسون ألعاباً أخرى غريبة مع القرد أو العبدة السوداء . . » (٢٦) وقال رجل كسب رهاناً بعبوره الكوبرى في منتصف الليل مرتين ، إلهى يطلع لهم أبودرقه . . وما هو أبودرقه يا شيخ إسماعيل . أبودرقه هو الخنش ذو الجوهرية التى تضوى في صدره عند الاحساس بالخطر . وانتحى الرجل جانباً بثلاثة من الصبية قليل التجارب . وبدأ يجاهد ليشرح لعقلهم الضيق كل ما يعرفه عن أبودرقه . وهست امرأة ذات ذرية بأن الغطاس - مؤكد - سيفقد القدرة على الإنجاب . . . » (٢٧) ، « نخطف أميرة بنت عبد ، نجيب راس هدهد ونحمله وندهسه في فرشتها ، لا نعمل لها عمل . . » (٢٨) . أصابها الداء فظلت تجرى ميمناً وساراً ، وتلج بهوت القديسين ومشاهد المشايخ وأنصار الله . تدق الطردول والحلبة والدُميسة وحلف البر والحليخان ، وتضج فيه مزيجاً تشربه على ريق النوم . . . تقطع جريد النخيل وتصنع منه صلباناً وتنام تحتها في الليالى المقمرة . . ومحاولات شاقة . تلك التى بذلوا كى يصلوا إلى سر النكبة وتعليل المصيبة . لجأوا إلى بعض ذوى الدراية والحوار في المناطق المجاورة ، وذبحوا لهم الخرفان والديوك الرومية ، وعانوا من بلع الأحجة أو مضغها ، وعانوا من القفز فوق الحفر الدائرية المملوءة بالنار المبق بالبخور وذبول الفئران وأرجل الزواحف . . . » (٢٩) .

(ب) ثانياً إن هذه البنية - المعتمدة على المصارفة الاستغرافية المعنوية المحبطة - قد أتاحت لظاهرة الموت ، بوصفه نقصاناً إجبارياً يعترى الأشياء فيؤدى بها إلى الاختفاء عن مسرح الأحداث ، ينبغى أن يحتل مكانته ، لا كحدث جليل معنوياً فحسب وإنما بوصفه حدثاً يجب أن يترتب عليه تأثير ما - ولو إلى مدى بسيط في بنية الأحداث - سواء بالهدم أو الإعاقة ، أو تغيير بعض العلاقات الداخلية في القصة ، وما إلى ذلك . ولكن الذى يحدث لدى مستجاب هو عكس ذلك تماماً . فقد كان حدث الموت لديه مجرد دون أدنى تأثير لا من حيث الشكل ، ولا المضمون . فمن حيث الشكل كانت البنية في معظم الأحيان تحمل عناصر عدم الاكتمال منذ البداية ، بحيث سمحت لمجرد حادث الموت دوغماً تدمير جديد ، أو تغيير في هذه البنية . ومن ناحية المعنى كان الاستخدام المتفجر للغة ، وفوضى توظيف مقولات النحو ، والتركيبات الدلالية ، يسمح هو الآخر ، بعبور حدث الموت ، ذلك العبور الذى يأث غالباً في شكل جملة اعتراضية تشير بوضوح إلى التعمد والقصد في تمرير هذا الحدث دوغماً توقف عنده ، . . . وفي خلال شهر واحد كانت البقعة الموحلة قد ردمت وارتفع البناء ، ما يساوى المتر . ثم توقف البناء بسبب حادث عاوى ، فقد ذهبت عمى لتوقظ جدى فوجدته قد أسلم الروح . . . » (٣٠) . أصل مستعجلين . . لازم نسلهم للمقاول بعد بكرة عشان يبنوها قبل الشتا الجسأى . . وسقط أسمى حيث مات ودفن في إسبريل ١٩٥٠م (٣١) . . . واخوانك البنات ؟ . . الكبرى تزوجت ثم ماتت وهى تلد ، الثانية في المنزل لم تتزوج بعد . . . » (٣٢) . . . وبداناً نذكر بالخير محمود ابن عمتنا دولت والذى كان يتمتع بذكاء متوقد ونشاط مذهل غير أن كلبة سمرانة مشته فآودت بحياته . . . أصابنا الحزن فترة فقام سيد أبو محمود وقلد أبنا أحدنا وهو ينهر

المراة . . . ووقفت سوداء مليشة بشعر خشن حتى
حواقرها . . . (٣٤)

وفي قصة «ذهاب فقط» ترتبط لحظة التجرد من الملابس بلحظة
الكشف التي يتوقف عليها مصير الراوى ، حيث يعثر الدليل (إبراهيم
شهاب) ، وهو عارٍ على نجع نجار زبل الحمام ، فيحمل الراوى هارياً
كذلك ، طالباً من التجار أن يدلوه على ذلك التاجر الذى سب والده
الراوى ، ثم يطرحه أرضاً وهو يوشك أن يقتله .

« . . . لكن الملعون عاد إلى جسدى فاحتضنه وألقى على الأرض
والقى ملابسه جانباً . ضربنى حتى أغشى على ، خلعت ملابسى وألقاها
في الجدول الأسن ، حملنى فوق كتفه وظل يخرق بى المزروعات . . .
كنت عاجزاً صامتاً حزينا ، وكان شرساً غاضباً متوتراً . . . نظر إلى
الحقيام . . . أشار إلى أن أسير خلفه فعمزت ، حملنى هارياً جنة
حزينا . . . حتى وصلنا إلى مضرب الحيام . . . » (٣٥) .

وفي قصة «هارياً مضى» يقول «وخلع الرجل الغريب سرواله
ليصبح عارياً تماماً . . . وامتدت أصابعه إلى عصاه فكسرها وألقاها
بجوار ملابسه ، وتحرك في هدوء فارداً ذراعيه ، ولم يلبث أن توغل في
ظلمة المدخل وصرخ انزل يا مجرم وحياة أبو القاسم لتنزل سقت عليك
أم هاشم انزل يا ملعون . . . انزل - مدديا رفاى . . . ويطعه شديد
متوجس . . . نزل وزحف على الأرض ذلك الالتفاف المذهل ، الأسود
يتلوى قادماً من أعماق خريطة ، ودفقته السوداء كبرياء منتصبة . . .
وظل الحشن يتهاذى والرجل العارى يوم ناحيته . . . ثم تراجع الرجل
بطء وانتصب فوق العتبة . نظر للناس في همس : شفتوه ؟ . . .
والقى نظرة صغيرة على الحشد ثم . . . هارياً مضى » (٣٦) .

ابنه . . . واقترح عبد الكريم زكى (الذى غرق بعد ذلك في ترعة
المرج) . . . (٣٧)

« . . . ولم أجد صالح ياسين في البيت قالت أمه التى ماتت بعد ذلك
بأيام . إنه ذهب إلى السوق ليمارس اهتماماته في التحدث إلى نساء
القرية حيث يجد متعة قصوى في ذلك ، وقد مات صالح ياسين بعد
ذلك بأيام » (٣٨) .

(جـ) وعلى العكس من الموت جاء حدث التجرد من الثياب
والعري بوصفه نقصاناً ظاهرياً اختياريّاً لما هو مألوف ومتعارف عليه ،
مرادفاً - طبقاً لمفهوم المغارقة - للحظة الكشف المعنوى ، أو تمهيداً
للتحولات الدلالية ذات التأثير المهم في إيقاع البنية . ففى قصة «كلب
السنط» ارتبطت لحظة الكشف في المعنى بتلك اللحظة التي تجرد فيها
كل من الراوى والسيدة التى قاسمتها الحكاية من الملابس ، حيث أسفر
هذا الكشف عن تحول عميق في بنية الحكاية . . . ذراعاها جيلتان
ويدها رالعنان ، خلعت ملابسه وابستمت لتشجعتى ، خلعت
فانلقى ونظرت إليها لأبدأ المسألة ، فابتعدت عني في دلال . هل ذهبت
إلى مصر - لم أذهب - لماذا مات أبوك - لا أعرف - كيف . فلم
أعرف الجواب . طيب لماذا تزوجت أمك ؟ . . . ووقفت المرأة لتتناول
شيئاً من رف علوى فاتضح لى أنها جميلة وجميلة جداً . . . وقفت
واحتضنتها فتدلت وقبلى بدات تسأل من جديد فأغلقت فمها بكفى
وأنا أحببها . . . ضغطت عليها بكل قسوة وحنان . . . بدأت تملص
منى ، ازدادت عليها ضغطاً ، أمك تزوجت الرجل الذى كانت تعرفه
قبل أببك ، أبوك أحرق وهو يسرق من مزرعة أحد الباشى ، أختك
ماتت وهى تلد قرناً . . . ازدادت عليها ضغطاً ، شعرها تلالى ،
وصورتها تغير وبما لها شارب . . . ضربتها بعنف . . . ذعرت

المواضع :

- (٥) مجلة إبداع العدد السادس ، السنة الأولى يونيو ١٩٨٣ من مقالة لفدوى ماطى
دوجلاس بعنوان «التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ» ، حيث لاحظت
الكاتبة الظاهرة نفسها عند تحليلها للرواية .
- (٦) سيزا قاسم - المقالة السابقة ص ١٤٤ ، ١٤٨ ، وانظر كذلك مقالنى محمد
بدوى وصبرى حافظ - فصول المدد السابق ، ص ١٢٥ ، ١٩٥ .
- (٧) وهذا مفهوم مغاير لما يراه الدكتور زكى نجيب محمود في كتابه «مع الشعراء»
الطبعة الثانية ص ١٦٧ ، وانظر كذلك : محمد بدوى ، فصول ، المدد
السابق - نفس الموضع .
- (٨) محمد إسرى ، السابق ، ١٠١ .
- (٩) قصة «هارياً مضى» ، المجموعة ص ٩١ .
- (١٠) قصة «حالة النهار» المجموعة ص ٨٥ .
- (١١) قصة «كلب السنط» ص ١٩ .
- (١٢) قصة «الفرسان يشقون المطور» ، المجموعة ، ص ٧٥ .
- (١٣) قصة «الجبانة» ، المجموعة ، ص ١٠٧ .
- (١٤) قصة «موقعة الجمل» ، ص ١٥ .

- (١) تعتمد هذه الدراسة على مجموعة «ديروط الشريف» القصصية لمحمد مستجاب
نشر مكتبة مدبولى ، القاهرة بدون تاريخ . وهو مأساوى فإن معظم قصصها
منشورة في السبعينيات والثمانينيات في مواضع مختلفة . ونفس المجموعة تضم
روايته «التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ» في كتاب واحد ، وهى شريحة دالة
على أدبه .
- (٢) مجلة عالم الفكر - المجلد الثامن عشر ، العدد الأول يونيو ١٩٨٧ - من
مقالة : «مساهمة في بوطيقا البنية الروائية الجنوبية» - لمحمد إسرى ، ص
٨٩ وما بعدها .
- (٣) مجلة فصول - المجلد الثانى - العدد الثانى ١٩٨٢ : من مقالة لسيزا قاسم
بمعنوان «المغارقة في النص العربى المعاصر» ص ١٤٤ ، وما بعدها . وانظر
كذلك كتاب : نبيلة إبراهيم ، قصصنا الشعبى - من الرومانسية إلى
الواقعية ، دار العودة بيروت ١٩٧٣ - مواضع مختلفة
- (٤) عالم الفكر نفسه ص ٩٩ .

- (١٥) قصة «عملية خطف أميرة» ، ص ٣٩ .
- (١٦) قصة «هولاكو» ، ص ١٣ .
- (١٧) قصة «اعتقال» ، ص ٢٥ .
- (١٨) أحمد درويش ، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ، دار الزهراء ، القاهرة ص ٣٣ .
- (١٩) قصة «عبد الشمس» ، المجموعة ، ص ٦٣ .
- (٢٠) قصة «كوبري البيل» ، المجموعة ، ص ٢٩ .
- (٢١) قصة «حالة النهار» ، ص ٨٥ .
- (٢٢) قصة «ذهاب فقط» ، المجموعة ، ص ٩٧ .
- (٢٣) قصة «هولاكو» ، ص ١٠ .
- (٢٤) محمد إسويدي ، السابق ، ص ٩٣ .
- (٢٥) يسرى العزب ، القصة والرواية المصرية في السبعينيات - سلسلة المواهب ١٩٨٤ - القاهرة ، ص ٧٦ .
- (٢٦) قصة «كوبرى البيل» المجموعة ، ص ٣٢ .
- (٢٧) نفسه .
- (٢٨) قصة «عملية خطف أميرة» ، المجموعة ، ص ٤٢ .
- (٢٩) قصة «القربان» ، المجموعة ، ص ٤٨ .
- (٣٠) قصة «هولاكو» ، المجموعة ، ص ١٠ .
- (٣١) قصة «كلب السنط» ، ص ٢٢ .
- (٣٢) قصة «عملية خطف أميرة» ، ص ٤١ .
- (٣٣) قصة «ذهاب فقط» ، المجموعة ، ص ٩٦ .
- (٣٤) قصة «كلب السنط» ، المجموعة ، ص ٢٣ .
- (٣٥) قصة «ذهاب فقط» ، المجموعة ، ص ٩٦ .
- (٣٦) قصة «عارياً مضى» ، المجموعة ، ص ٩٣ .

انتحار الذات وانهيـار القصة

دراسة في تجربة

محمد الماـجد القصصـية

إبراهيم فـلوم

مقدمة : حين يقرأ المرء الكتابات القصصية لمحمد الماـجد قراءة عادية لا تتأبه رؤية غامضة حول طبيعة الشكل الذي يصور به موضوعاته وأفكاره . ولكنه ما إن يعاود قراءة هذه الكتابات بهدف البحث والتأمل حتى تنشأ صعوبة أساسية من طبيعة الشكل الفني/القصصي الذي يسيطر على مجمل تلك الكتابات . ومنشأ هذه الصعوبة أن محمد الماـجد يكاد يكون القاص الوحيد في تاريخ التجربة القصصية في البحرين والخليج العربي ، الذي جعل من الذات المباشرة – بكل ما هي عليه من معاناة ومجملد – محوراً تدور حوله مجمل العناصر المكوّنة للشكل القصصي .

وربما شغلت بعض بدايات كتاب القصة القصيرة في البحرين بالتعبير المباشر عن تلك الذات ، كما شغلت بهذا التعبير التجارب المبكرة في الأربعينيات والخمسينيات ، ولكن ما يفرق بين هذه الكتابات وكتابات الماـجد أن الذاتية لا تلمس بدايات « خلف أحد خلف » – مثلاً – إلا بصورة خاطئة وهولية ، سرعان ما تتوارى شحنتها وراء ارتداد الواقع الموضوعي . أما التجارب المبكرة في الأربعينيات والخمسينيات فقد كانت تلمس المواقف والأحداث الملهودرامية التي تمنعده واقعتها في الحدود التي تستجيب لها ذات الكاتب ، وهواطفه الشجية . ومن هنا يمكن لأي ناقد قصير النظر أن يعد الكثير من تلك التجارب واقعية (بكل ما يعنيه هذا المصطلح من شروط واعتبارات) .

وفي مقابل ذلك تتميز الذات المباشرة في كتابات محمد الماـجد بحضورها الدرامي المستمر ، وبتلوها وعدم انقطاع النظر إليها مهما تراكمت التنويعات الذهنية حولها ، ومهما استطلعت الأحداث والمواقف ذات الإطار الواقعي/المادي الملموس فوق سطح الحياة العادية ؛ فهناك أصرار واضح من الماـجد على أن يجعل من الشحنة الذاتية صيغة قصصية ، وكأنه يعتقد أنه لا الشعر ، ولا الخواطر الصريحة ، ولا الإنشاء العالي النبرة ، ولا غير ذلك من الأنواع ، يمكن لها أن تكون حنية بتلبيك الشحنة الذاتية ، مكتنزة بطبيعتها الدرامية المكتملة ، مثلما تكون عليها صياغاته القصصية .

ورحين نتساءل : لماذا تنشأ الصعوبة من خلال التلازم بين نداء الذات المباشرة والتشكيل القصصي ؟ سنجد الجواب في صيغة المفارقة التي خلقتها لنا تجربة الماـجد في الحركة الأدبية ، وهي رغبته الشديدة في خلق شكل قصصي مستمد من حضور تجربته الفردية ، واستمرار الركون إلى تداومها المتكررة ؛ فلك بأن تلك المفارقة تدفع بنا إلى استشعار أكثر من احتمال أمام كل قصة :

- قد تكون مشهداً درامياً محدداً غاية التحديد .
- قد تكون صيغة صحفية لموقف إنسان .
- قد تكون صيغة قصصية لها شروطها الخاصة .
- قد تكون كتابة قصصية غير مكتملة ؛ كتابة تمثل نواة لتجارب

- قد تكون قصة وفق بعض الشروط ... وربما حققت إحدى
- الفصوص شرطاً لا تحققه أخرى ، بل ربما حققت أكثر من شرط .. وهكذا .
- قد تكون صورة فنية لحالة شعورية ما .

أويبحث عن طريقة للانتحار والموت ، وهذا ما تعبر عنه المجموعة الثالثة والأخيرة ، التي جاءت بعنوان « الرقص على أجفان الظلام » . ويمكن لنا أن نوضح الوحدة الدرامية السابقة في الشكل التالي :

السياق	مقاطع من سيمفونية حزينة	الرحيل إلى مدن الفرح	الرقص على أجفان الظلام
الفصل الدرامي	خيانة المرأة	تظهر المرأة	عودة الحياة
ردود الفعل الدرامي	عذاب البطل بالسقوط	عذاب البطل بمشاعر الذنب	البراءة أو الوهم والانتحار

سيمفونية حزينة .

ولا نريد أن نشغل أنفسنا بأية تفاصيل جانبية مهما بلغت أهميتها في تحديد طبيعة القصص المنشورة في هذه المجموعة ، وإنما الذي نريد متابعته أمر يتصل بالعنصر الجوهرى الذى يحدد الشكل القصصى ، ويحدد - في الوقت نفسه - الذات المباشرة في تجربة الماخذ ؛ هذا العنصر هو خيانة المرأة .

إن خيانة المرأة في هذه القصص حدث متصل لا يكاد ينقطع عن إحدى قصص المجموعة حتى يعود إلى أخرى . وهو حدث مركزي ، يقع في بؤرة الصيغة القصصية . على أن الماخذ لم يكن يعنى بتصوير مشاهد الحياة كما هي حادثة ، وإنما كان يصور الصدمة الشعرية المنبثقة منها . والحياة بعد ذلك حدث بمقدار ما يدفع إلى تحسيم ردود الفعل إلى درجة نستطيع فيها أن نزعج بأن الحياة بوصفها حدثاً لا تؤسس شيئاً في القالب الدرامى عند الماخذ ، وإنما الذى يؤسس هذا القالب ويبلور شكله القصصى هو صياغة ردود الفعل / الحدث . ولذا فإننا نستطيع أن نبتدى إلى معلومات كثيرة تتصل بنظرية محمد الماخذ حول المرأة ، أو حول علاقته بالآخرين من خلال نواتر ردود الفعل ، واشتداد ضرباتها في نفس البطل الذى يقدمه الماخذ إلينا بضمير المتكلم في جميع قصص المجموعة دون استثناء .

ولعل من الضروري الإشارة هنا إلى أن الماخذ لم يوظف خياله الرومانسى بالقدر الذى يمكنه فحسب من استثمار حدث الحياة وحشد آثارها المفزعة ، البالغة الشدة ، دون الاكتراث بالصيغة الواقعية لحدث الحياة ؛ فقد ظلت قصصه تدبّر للواقع برغم اعتمادها الأساسى على الانشغال الشعورى ، وتدفع الشحنة الذاتية ، بل إنها تدبّر بوجه خاص للأسباب الاجتماعية التى يشير إليها الماخذ إشارات لماحة ، عاطفة ، وكأنه لا يعبأ بها بقدر ما يعبأ بتأثير الحياة على نفسه .

ومن أجل ذلك فنحن لن نتعسف في البحث عن تحليلات اجتماعية أو سيكولوجية للخيانة ؛ لأن الماخذ لم يكن يستهدف مثل هذه التحليلات ، ولم يوظفها في الطبيعة الفنية للقصص القصيرة . لقد كان يستهدف ردود الفعل ، ويوظف صدمة الحياة لا غير . وقد حفر

بطل قصص هذه المجموعة بفوق مما يتراءى له من آمال وأحلام حتى تعود تلك المرأة إلى خيانتها الأولى وغدرها الأبدى ؛ الأمر الذى يجعله مترشحاً بضربات قاسية ، يطلب البراءة ، أو يكشف عن الوهم ،

ويتضح لنا من خلال هذه الصورة / المقاربة وجود فعل درامى واحد يفرق التجربة الذاتية لمحمد الماخذ ، هي الذى يتمثل في تجربته مع المرأة ، بدءاً من خيانتها لأبطاله ، ومروراً بتطهرها أمامهم ، وانتهاء بعودتها إلى الحياة الأولى . وهذا يعنى أن لدى الماخذ عنصراً جوهرياً واحداً ، يدفع بتجربته الذاتية مع المرأة ، في الوقت نفسه الذى يدفع بالمواقف المتخيلة له ، إلى التكون في أشكال قصصية أو قوالب تتسم بوثيرة درامية واحدة .

هذه هي الأرضية التى ابتكرها محمد الماخذ لخلق إمكانات التعايش بين الذات والقصص / الموضوعى . والسؤال الذى نطرحه بعد هذا التحديد الأول لسياق التجربة القصصية عند الماخذ يتصل بكيفية إقامة التعايش ، ويحدد الإمكانات الفنية والتعبيرية التى أقامها الماخذ لأشكاله القصصية خلال المراحل الثلاث التى مرت بها تجربة البطل مع المرأة (١ - الحياة ٢ - التطهر ٣ - الحياة) ، ويتصل أيضاً بالصيغة / الوثيرة التى انتهى إليها الماخذ عند كل نقطة ، ويتصل أخيراً بالظرف الاجتماعى الذى سوّج كل ذلك ، وخلقه في أوتة تتسم بالدقة والحساسية من الناحية الاجتماعية والسياسية .

الدرامى في الحياة والسقوط :

تعمد الحقبة الممتدة من عام ١٩٦٥ إلى عام ١٩٧٠ هي الحقبة الذهبية بالنسبة لتجربة محمد الماخذ مع الصحافة المحلية ، وبخاصة صحيفة الأضواء . وقد تركزت اهتماماته حول المادة الأدبية ، فكان يتناول أحياناً أدبية بالعرض لسائر ، وكامو ، ونجيب محفوظ ، ويتناول أحياناً ظاهرة أدبية محددة ، أو مشكلة فنية يتبعها في النشاط الفنى للأنشطة المحلية ، ويتناول أحياناً أخرى صياغة موضوعات في قالب خاطرة ، أو مقالة وصفية تقتضيها المناسبة العامة ، كميد الأم ، أو ذكرى الهزيمة ، أو ذكرى رحيل الزعيم جمال عبد الناصر ، ونحو ذلك من المناسبات . غير أن أكثر ما أنتجته هذه الحقبة من صهر الماخذ هو ما نشر في القصة القصيرة موزعاً بين « الأضواء » ومجلة « هنا البحرين » . ذلك بأنه نشر في هاتين الصحيفتين ما يزيد على الأثنى عشرة قصة قصيرة ، ضمها جميعاً في مجموعته الأولى « مقاطع من

ذلك في : الدخول إلى الجنون/موت الأم/البكاء المتصل/الصمت البالغ/الصلاة على الشواطيء/... إلخ وفقر تلك الملامح بالصور التي يجعل الماخذ منها معادلاً لبعض لحظات ردود الفعل/الخيانة . ومن قبيل ذلك مثلاً :

« الزقاق يحتضر على فراش الصمت/صوت جريح كان ينساب في أعماق اللا شيء (صوت أذنية)/يموت الزقاق تحت صفعات حدائي/مكتبر .. كان كئيماً حزناً يئن تحت حوافر الغبار/قلبي يبعث من أعماق العدم/كانت الشمس تحرق وجهي .. » . وتنتهي أخيراً باللغة الرومانسية التي تؤدي طاقاتها التعبيرية بفعلية واضحة في اتجاه واحد ، هو جلاء آثار الخيانة فوق صفحة الذات المباشرة ؛ ذات البطل/الماجد الذي حمل في داخله أبلغ معاني الحب والطهر والوفاء ، في حين ادخرت له الفتاة أبلغ صور النكوص والخيانة . ولننظر إليه يقول في هذه العبارات :

« ولم أجد وأنا في فزوة فجيئتي أحدا يمزيني ، حتى أنت يارمز الحنين والضياح . استفاق في أعماقك خضوع المرأة ، ورضخت للواقع .. للظاليد ، للدمار ، للتصل الذي يفرى أعماق الأبرياء . أه لقد كانت فجيئتي كبيرة ، أكبر من أن يمزيني أحد فيها . وكان أن لويت طرفي عن الناس ، عن الحياة ، عن كل شيء ، وانزويت في عزلة كئيبة مظلمة ، اجترأؤسي ، وأتلفد بأحزالي ... » (٤) .

لقد تعمّدت أن أسوق النص السابق مؤكداً المفردات المعبرة عن ردود الفعل/الخيانة ، وذلك لأن أرى في لغة الماجد وفي طائفة التعبيرية إمعاناً شديداً في تصوير البعد الأول لحدث الخيانة . وهو إمعان يفرط في إمكانات تماسك الحدث الدرامي ، ليس لأنه يلوب الأثر وردود الفعل فقط بل لأنه يسرف في جلاء معاني السقوط والضياح والحزن ، ويقيّد الطاقة التعبيرية في حدودها ؛ الأمر الذي يجعل من لغة القصة إنشاءً يعبر تعبيراً عالياً النبرة عن الذات المباشرة .

إن ردود فعل الخيانة لا تفسر لنا طبيعة الشكل واللغة في « غناء الذكريات » ، وإنما تفسر موقف احتجاج الماجد ، ونقمته ، ورغبته في التشفي من المرأة التي لم تخلص له كإخلاصه لها ؛ في حين تقول له الأم : « كانت إرادة أبيها أقوى من إرادتها » ، يرد عليها بهذا الاحتجاج :

« هراء .. ليس إرادتها (كذا) أقل قوة من إرادة أبيها .. يجب أن تتعد .. أن تثور .. أن تصرخ في وجه العبودية الأبوية » . أما التشفي فيعبر عنه حين يقول :

« ونميت لو كان لي ذراع هرقل لأوقف به عجلة الزمن ، وأسحق به اليوم الذي سترفين فيه » .

وأعني ما صاغته « غناء الذكريات » من معاني موقف الاحتجاج ، لا يأتي إلا في صورة إشارات خاطفة لا تفوِّس في حدث الخيانة ؛ فالبطل يقول بعد أن تلالات ليلة عرسها :

« أموت أنا ليحيا غيري ؛ أنا الذي عاش ينتظر ... » .

وهذه إشارة تقرب ردود الفعل من البعد الثاني الذي يتمثل فيه الإحساس بالتناقض ، وهو يشير أكثر من مرة إلى أن ذهاب المرأة عنه ذهاب لروحها ولحياتها ، وكأنه يصعد تأثير خيانة لتبدو الفتاة معادلاً للحياة ، برغم أن بعض هذه الإشارات يرد في ذروة مشاعره

الخيانة في ذات البطل عند الماخذ ثلاثة أبعاد رئيسية ، تمثل عالم الميلودراما الذي صاغته قصص « مقاطع من سيمفونية حزينة » :

البعد الأول : يتمثل فيها يكشفه حدث خيانة المرأة من السقوط والهزيمة والحبية والضياح والحزن ، ونحو ذلك من المفردات التي يتراكم استخدامها في جميع القصص إلى درجة تكساد تنوء بها هذه القصص ، ونحو ذلك من إمكانات حركة الخيال فيها .

البعد الثاني : يتمثل في استجابة حدث الخيانة لمشاعر العيب واللا جدوى والتناقض والاحتجاج .

البعد الثالث : يتمثل في تصاعد تأثيرات الخيانة في شكل يجعل من انقطاع صلة البطل بالمرأة ، وتصعد الثقة فيها معادلاً طبيعياً لانقطاع صلة البطل بقيم الحرية ، والمعدالة ، والحياة ، والأمن ، والحب .

ونظراً لأن قصص الماجد لا تنفرد الواحدة منها بتجسيم أحد الأبعاد الثلاثة مستقلاً عن الآخر ، فإن من الضروري أن نتناول بالتحليل والمعرض بعض قصص المجموعة ، مؤكدين عدم انفصال تلك الأبعاد بعضها عن بعض في أغلب القصص ؛ لأنها أبعاد ردود الفعل بمقدار ما هي الأبعاد للمصيفة الدرامية .

ولنبدأ الماجد إلى حيل فنية مطردة ، ووسائل متكررة غالباً يستحضر من خلالها ردود الفعل ، ويدفع عن طريقها قبض الشحنة الذاتية المتراكمة من حدث الخيانة . وقد لجأ أول ما لجأ إلى حيلة التذكر في أول قصة ينشرها في « الأنواء » عام ١٩٦٥ ، وهي قصة « غناء الذكريات » ؛ فقد جعل البطل يكتب ذكرياته إلى الفتاة التي أحبها بشوق مدمر ، بعد أن تسرب إليه في أعماق الصمت صوت أذنية قديمة وافقت نغماتها خفقات قلبها عندما كانا هبيين ، يذوب كعابها ؛ وترتمش أطرافهما ، عندما يستمعان إليها . إنها أذنية « وقف يا أسمر ولقبروز » ، التي يتدفق فيها صوتها لتندفق شحنة من المشاعر المكتظة بالأم والمرارة والحزن ، يعبر عنها البطل من خلال سرده لقصة الحب القديمة . لقد كان يجب فتاة تذر بها أمها له منذ أن كانت طفلة ، ثم سافر للدراسة في الخارج ، فكانا يتبادلان خطابات الحب ، وفجأة انقطعت عن الكتابة إليه ، وعندما عاد إلى الوطن لم يجد لها في استقباله بالمطار مع أمه ، فمضى بخيبة أمل شديدة . ثم ازدادت مشاعره ألماً عندما عرف أن والدتها سيزوجها من تاجر كويتي كبير السن طمعاً في ماله ، وأنه منعها من الاتصال به . وبدلاً من أن يقتدر هذا البطل الأسباب الاجتماعية وراء هذا الامتناع ، راح يعبر عن نقمته الشديدة على المرأة التي دفرته بصمتها وخيانة حبه لها ، وعرضها لأبيها ، وعدم احتجاجها ؛ بل إنه ينتهي في آخر القصة إلى هذا السؤال :

« لماذا لم تهبي على وجهك كالجنونة كما همت أنا ؟ لماذا لم تصل على الشاطيء كما صليت أنا ؟ » (٥) .

وتحمل المصيفة القصصية السابقة لغناء الذكريات ملامح ميلودرامية تتصل بعضها ببعض على نحو يجعل من الصعب على أي باحث أن يتوقع منها استجابة مقنعة للطبيعة الفنية في القصة القصيرة ، في حين أنه من اليسير قبول تلك الملامح على أنها ذروة الخطاب المباشر بين الماجد وبطل القصة الذي ينزف ذكرياته أمامنا .

وتبدأ ملامح الميلودراما منذ إمعان الماجد مع ردود الفعل التي حدثناها في البعد الأول .. بعد الضياح والفقد والانهاء ، كما نلاحظ

فعل الخيانة ، وكأنها تصدر تعبيراً عن ألم حاد لضربة قاسية ينتهي أثرها بانتهاء القصة . ويتميز آخر يمكننا القول إن قصص الماجد لا تنبئ درامياً فوق تلك الأفكار والأحكام القاطعة ، وإنما تنبئ فوق شحنة ذاتية عريضة لا تخرج عن إطار ما سمعناه برود فعل الحدث . وخلق بهذه الشحنة أن تجرف في تيارها كل ما يترابط مع اندفاعها من صور .

وقد صرّحت القصص التي عرضنا لها فيها مضي بوجود مشهد الخيانة في الماضي ، فكانت تقنيها تقتضي الرجوع إلى ذلك الماضي - كما رأينا - بوسيلة الاسترجاع والتذكر أو التذاهي (تيار الوحي) . وقد استمر الماجد يستخدم التقنية نفسها في بقية القصص تقريباً ، مع بعض التطورات البسيطة التي لم تأت لصالح الشكل القصصي / الموضوعي ؛ بل إنها تأت لتعميق حضور الذات المباشرة ، الأمر الذي سيقلل من الإمكانات الفنية لإقامة التعايش بين هذه الذات والقالب القصصي المكتمل .

وربما كانت قصة « لمن يغني القمر » (أغسطس ١٩٦٧) بداية الماجد مع تقنية الإجماع بوجود الخيانة ، ففي هذه القصة لا يختفي التصريح بالخيانة اختفاء كلياً ، وإنما يتمثل في إشارات خاطفة قد لا تدركها القراءة العادية للقصة . وترادف مع هذا الإجماع محاولة أخرى تتميز بها هذه القصة عن بقية قصص المجموعة ، ذلك بأن الماجد لم يندفع كعادته في فتح صمام الشحنة الذاتية لإزاء فكرة الخيانة ، وإنما دفع ببطله نحو الدخول فيها يشبه حلم البقطة . فبعد أن تزوجت حبيبته « سناء » وتركته يتجرجع المرارة والسأم ، تراءت له وقد كسرت مخاوفها ، وأقبلت عليه كما يقبل شيء أزلّ مثل المطر ، ثم يندمج هذا البطل مع حبيبته في عالم من الخيال المجرد ، ولكن لا يلبث أن تصفحه الجدران ليقول في خاتمة القصة .

« فتحت النافذة ، وتاهت نظراتي في الظلام . كانت السماء حزينة صامتة ، لا نجوم تزفر فيها ، ولا قمر يغني »^(٦) .

لقد فتح حلم البقطة بعض الإمكانات لعمل الخيال في هذه القصة ، خصوصاً في مشاهدتها الختامية فبرغم أن الماجد لا يزال يفتقد تلك الإمكانات بمقدرة الخيانة ، وسيطرة ردود أفعاله في نفسه ، إلا أنه استدهى بعض عناصر الطبيعة ، كالارض والمطر والليل والظلام وضياء النجوم والقمر وزرقة السماء ، ووضعها جنباً إلى جنب مع بعض الظلال الصوفية المستمدة من اقتران البطل بالحلاج ، واقتران المرأة برابعة العذوبة . وترفيدها لفكرة أن الذين يجنون الله لا يموتون . كل ذلك يشير إلى أن عنصر الخيال يمثل الطاقة الحيوية التي يدفع انفجارها إلى خلق عالم دراسي لا يقل قوة وتأثيراً عن عالم القصة الواقعية . ولم يكن الماجد قد أدرك قيمة هذه الطاقة في تحقيق إمكانات التعايش بين ذاته وقالبه القصصي ، بل إنه حين استخدم بعض إمكاناتها في قصة « لمن يغني القمر » لم يكن يخطط لأبعاد الخيال المترادف مع حلم البقطة ، وإنما كان يجعل من هذا الحلم وسيلة من وسائل انتزاع ردود فعل الخيانة ، ومما يدل على ذلك خاتمة القصة التي أشرنا إليها منذ قليل ، والتي أعادت له مرارة آثار الخيانة .

وتختفي في بقية قصص المجموعة إشارات الإجماع بوجود فعل الخيانة ، ويكتفي الماجد بولوج عالم ردود الفعل ، وهو عالم يتصل بما عرضنا له في القصص السابقة ، وتتردد فيه الأفكار والأحكام القاطعة

الرومانسية البالغة ، كأن يقول : « إذن فلتكن دمائي وآلامي تكفيراً من خطايا الآباء الذين يبهمون فلذات أكبادهم في سوق الرقيق » .

وتستمر العقدة الملهودرامية / الرومانسية في جميع قصص « مقاطع من سيمفونية حزينة » . ففي قصة « الجحيم » لا يختلف حدث الخيانة عنه في « غناء الذكريات » ، حيث نجد البطل أمام تداعيات داخلية غزيرة ، تكشف عن درجة تمرّغه برود الفعل . لقد أحب فتاته ، وأحبته ، ولكنه دخل معها في لعبة متناقضة ؛ إذ إنه علمها حرية الاختيار مهما تعددت الممكنات أمامها ، انطلاقاً من ثقافته الوجودية . وكان أن تركته واختارت صديقه . وهو الآن يعاني الموت والجراح في حين تعزف الأفراس والمسرات في ليلة حرس حبيبته وصديقه .

ثم تتكرر صيغة العقدة السابقة في قصة « لأمراً للضامنين » ، سوى أنه هنا ينتقل من استخدام تيار الوحي في قصة « الجحيم » بوصفه وسيلة لإظهار ضراوة ردود الفعل ، إلى استخدام وسيلة المزاوجة بين الحوار والنولوج الداخلي المباشر . فالحوار يكون بين البطل وامرأة هاهرة ، ينظر إليها في سخرية تجردها من أي ادعاء بالطهر والبراءة . ويستخرج النولوج الداخلي بحدة وتوتر يندق فيه بمنف حل معاني الزيف والتضاهي والضياح والخيانة التي وجدها من حبيبته « بدور » ؛ فحين كان يصنع لها إكليلاً من خيوط القمر ، ويبني لها قصراً في أحلامه من الباقوت الأزرق - كما يقول - كانت « بدور » تتركه متجهة نحو صديقه « هزير » الذي عرفها ليه في أحد الأيام . وهكذا يتوزع تجسّد ردود الفعل في هذه القصة ، تارة في حوار البطل مع امرأة هاهرة تبادل المشاعر المزيفة والحب الكاذب وجهاً لوجه ، وتارة أخرى في انغماس البطل مع تداعياته الحادة . ويظل الكاتب ينتقل بين الحوار والنولوج ، في الوقت الذي كان فيه « بدور » وهزير يلتقان في جحرة واحدة وحل سرير واحد .

وقد استخدم الماجد تقنية المزاوجة السابقة في قصة « بكاء صامت في ليل طويل » ولفوق الأرضية نفسها التي تتحرك عليها ردود فعل الخيانة . فالبطل يكابر أولاً ، ويتظاهر بأنه قد نسى المرأة التي خاتته ، ولكنه لا يلبث أن يدخل في التعبير عن مشاعر السقوط والانهيار من خلال الحوار مع صديقه ، بل إنه لا يكف عن الإفشاء بأحكامه واستنتاجاته ، سواء حول المرأة أو حول الحياة والحب والآخرين . فهو يقول مثلاً : « الحياة امرأة غبية ، ولكني نحبها يجب أن نكون أكثر غباء منها » « الحب الذي أكتب عنه غير الحب الذي يمارسه الناس في المجتمع البحري » . « غريبة فتاة هذه البلاد : إما ضعيفة فتستسلم ، وإما غبية لتحرق نفسها »^(٧) .

والحق أننا ينبغي ألا نعوّل كثيراً على مثل هذه الأحكام ، وغيرها الكثير مما يصدمنا في قصص « السيمفونية الحزينة » ؛ وذلك لأنها تأت تعبيراً عن الانقلاب الروحي والفكري الذي يمرّ به بطل الماجد في جميع القصص من جراء الخيانة . وهو انقلاب لا نعلم مدى صدقه ؛ لأنه لا يرتبط سوى بقلق العلاقة مع المرأة . ومصدق ذلك أن الماجد كثيراً ما يجعل الحياة والانطلاق والسعادة ونحوها قرائن لوجود المرأة والحب ؛ فما إن تنتزع المرأة من حياته حتى تنقلب عليه كل القيم ، ويسلم نفسه إلى اللا شيء ، كما يعبر عن ذلك في قصصه . ولذلك تصبح الأحكام الحادة عشوائية في قصص الماجد ، فنجاري سياق ردود

ذلك أنه يقوم دوماً بمقارنة هذه الحبيبة مع واقع المثل والقيم التي تتمثل له في العالم المحيط ، ومن ثم يقترب بطل المآجد من الشعور بالعبث عن طريق هذه المقارنة ، أو الربط بين حالته مع المرأة وبين العالم الذي يتجاوز هذه الحالة . وهذا ما يجره إلى الشعور بالتناقض واللا جدوى (٩) .

الدرامي في التطهر والتراجع :

حين يكتب محمد المآجد قصص مجموعته الثانية في الحقبة الممتدة من ١٩٧٠ إلى ١٩٧٧ ينقلنا إلى عالم قصص مغاير إلى حد كبير للعالم القصص الذي جال فيه بطل « مقاطع من سيمفونية حزينة » . ففي حين كان هذا البطل لا يخرج لنا إلا مجللاً بضراوة ردود فعل الخيانة التي ترتكبها المرأة ، يكون في مجموعة « الرحيل إلى مدن الفرح » أمام المرأة نفسها ولكن بمشاعر مختلفة ، وأفكار مقاومة ، رغبة في البحث ، والمراجعة ، بل إنه يتلبد بمواقف هادئة أمام تلك المرأة ، ويفصح لها فرص الإفشاء أكثر مما كان يفعل مع امرأة السيمفونية الحزينة ، يحاورها فوق أرض واحدة من الحيرة والأحزان والضيق والرغبة العارمة في البحث عن طريق جديد يخرج به /ها من « مدن الجفاف » ، « مدن التسلية » ، « مدن الحرائق » ، « مدن التشويه » ، التي يشير إليها في قصص هذه المجموعة .

لم تكن لدى المآجد نوايا طيبة إزاء امرأة السيمفونية الحزينة ، فقد كان يواجهها ويواجه خيانتها بشكل يومي فيها يتلقاه من الآثار النفسية والروحية المازومة ، ولذا كان يذأب على إسكاتها ، وإخفاء مواقفها ، وربطها بالماض الذي لا يتحرك الآن . . في الترو واللحظة ، بمقدار ما يجرك هو ويغذي مشاعره الحادة نحوها . وبهذه المثابة خلق المآجد سياقاً درامياً غير مكتمل العناصر كما رأينا . والدلالة على عدم اكتماله أن البطل لا يرى إلا عند نقطة واحدة هي التعبير عن ردود فعل الخيانة ، دون أن يجاوزها إلى مقاومة هذا الفعل ، أو إلى تصويره على الأقل .

وفي قصص « الرحيل إلى مدن الفرح » تبدأ بعض إمكانات التخلص من السياق الدرامي السابق في الظهور ، دون أن يعنى ذلك التوجه نحو خلق سياق جديد مكتمل ، مشبع بعناصره ومقوماته الدرامية ، التي ستتحقق ظهراً نهائياً بفضح الشكل القصص ، بل إن ما تعنيه الإمكانيات الجديدة في هذه المجموعة ينحصر في تغيير بعض التفاصيل الخاصة بصورة العالم الدرامي ، وتحريك بعض مواقف البطل والمرأة على السواء بما يتلاءم مع مقتضيات المفهوم الدرامي للاحتتمال (الأرسطى) .

ويتركب الاحتمال الذي نعنيه هنا من إطار الحدث الدرامي العام لتجربة محمد المآجد الذاتية / القصصية ، لأنه يمثل موقفاً متقلباً عن موقف الخيانة السابق ، ألا وهو « التطهر » ، الذي تشييع به امرأة « الرحيل إلى مدن الفرح » ، أو تتلفع برموزه الموحية إلى حد يدفعنا إلى القول بأنه - أي التطهر - يشكل العنصر الجوهرى الذي يحدد طبيعة التعايش بين الذات / الروحي والقصص / الموضوعي ، كما يحدد الإمكانيات الفنية المآكة له أو المترتبة عليه .

ولانزعم أن فعل التطهر يشمل جميع قصص « الرحيل . . . » على

نفسها حول المرأة والحياة والحب ، كان يقول مثلاً في قصة « العالم يموت في المحرق » :

« أود أن أسلب جميع النساء وأذهب بين بعيداً . . بعيداً ، لأشعل النار في أجسادهن » (٨) .

وفي هذه القصة ، كما في قصص « صداقة عجيبة » و « أصداء الفجيرة » و « من أحداث يوم نافه » و « ثلاث أغنيات على قم التاريخ » ، تضعف الوسائل الفنية المؤسسة لأرضية التعايش بين الذات والقصص / الموضوعي ، خصوصاً مع فكرة اختفاء تصوير الحدث / الحياة ، والاكتفاء بعرض الصور والأحكام التي تجسم النبهة لوجود البطل .

وربما كان المكسب الأساسي الذي أت به اختفاء التصريح ، أو الإيجاء بحدث الحياة في تلك القصص ، هو أن الأحكام والأفكار لم تعد تنصب حول المرأة وحدها . إنها تنصب حول الوجود بأكمله . وإذا كانت قصة « العالم يموت في المحرق » نسخة أخرى من قصة « لا مرفأ للضائعين » ، وقصة « أصداء الفجيرة » نسخة مكررة أيضاً من « الجحيم » و « بكاء صامت في ليل طويل » ، فإن بقية القصص تضمحل فيها إمكانيات الصيغة القصصية إلى حد ينسب بأن تجربة المآجد في هذه المجموعة تنتهى إلى احتمالات تهدد موهبته القصصية ، وتدفع بها نحو التمثل .

إن ما يمكن إجماله حول « مقاطع من سيمفونية حزينة » هو أن وجود عقدة رومانسية / ميلودرامية متكررة في جميع القصص التي ضمتها قد منح بعض إمكانيات خلق العالم القصص / الدرامي ، ورغم الملامح المبشرة التي تخلفها شخصية المآجد مع حركة بطل القصص . ورغم ما بعته تلك العقدة (ردود فعل خيانة المرأة) من تكرار مستمر للصور والأحكام والمشاعر ، إلا أنه بالإمكان تحديد بعض إنجازات تلك العقدة . نجدتها مثلاً في قصة « بكاء صامت في ليل طويل » ، التي استوعب المآجد من خلالها خطوط الأبعاد الثلاثة لردود فعل حدث الخيانة ، بحيث أصبحت هذه الخيانة تعنى النهاية ، كما تعنى العبث والتناقض ، وتعنى - أخيراً - انقطاع الصلة بالحرية والحياة والعدالة .

ولعل التفتيب المستمر في ردود الفعل هو الذي أنجز للمآجد استخدامه الفني المتميز للمزاوجة بين الحوار والمنولوج الداخلي ، وتوظيفه للعنصر الحيوي في حلم البقطة ، وهو الخيال . كما أن ذلك التفتيب دفع بالمآجد إلى أن يوظف قراءاته المتعددة ، وثقافته الوجودية والروحية . فهو في قصة « الجحيم » يوظف المفهوم الوجودي للحرية ، ويبني منه مفارقة مؤلفة توجب إحساسه الداخلي الذي يمور بتأثير الخيانة . وهو كذلك يدمج حواراته الذهنية والتعبيرية ببعض الصور الشائعة في أدب العبث ، كأن يشير إلى معاني السعادة والحب والحياة ، تارة وفق مفهوم الحدس الوجودي ، وأخرى تحت تأثير مباشر لما قرأه في الأعمال الروائية للبير كاموسارتر .

إن من الضروري ألا نعول في تحديد الإمكانيات الفنية التي بعثتها استجابة المآجد للثقافة الفكرية على ترديد كلمات جاهزة ، كالعبث والتفاهة والسأم واللا جدوى والعدم ، ونحو ذلك مما ينتشر في قصص المجموعة ، وربما كان من الأفضل أن نعول على « ذلك التجاوب الداخلي الذي يتردد في أعماق البطل حين يعيش نحيبته مع المرأة . .

وجه الإطلاق ، فهناك ما يقرب من خمس قصص تغترب عن أجواء حدث التطهر ، فضلاً عن أنها تتسم بضعفها الفني الشديد عند مقارنتها ببقية القصص ، وهي : « مواويل لميون الأطفال » ، « الزيارة » ، « مسافات الزمن الضائع » ، « أغنية » ، « قس ابن ساعدة يتسامر مع متشرد » . وهناك قصة واحدة وثيقة الصلة بقصص المجموعة الأولى ، هي قصة « رسالة بلا معنى » ، حيث يجتمع البطل مع عاهرة تذكره بأحزانه ، وتثير لديه مراة الحياة بالأسلوب نفسه الذي يتجره بطل قصص السيمفونية الحزينة . أما بقية قصص الرحيل - وعددها ١٧ قصة - فننصب حل فعل التطهر ، حيث تشكل صورها وأفكارها من مواقف يقتضيها حدث / احتمال تظهر المرأة .

ويمكن أن نشير إلى ملاحظات ذات أهمية خاصة في محور الحدث الدرامي العام لتجربة محمد الماجد القصصية ، فالمرأة مع فعل الحياة في مجموعة السيمفونية الحزينة صغيرة السن ، وربما كانت لا تجاوز العشرين من عمرها . إنها لم تزوج بعد ، وإنما هي أمام زواج قهري يفرض عليها من الأسرة الأبوية . وقد مر بطل السيمفونية الحزينة بعاهرات كثيرات كان يلوذ بهن لنسيان مراة الحياة ، أو كان الماجد يصطنع لقاء البطل بهن ليحقق من إحساسه بالزيف من ناحية ، وليضفي حل مشاعره حدة مضاعفة من ناحية أخرى ، وبخاصة حين تمثل أمامه صورة العاهرة من الواقع نفسه الذي يحيطه بالزيف ، في حين يكبله واقع الحياة بقبوض صلبة وقاسية .

والمرأة في السيمفونية الحزينة لم تلتق بأطفال ، ولم يتكشف لها أدنى حد ممكن من الخبرة بالحياة لدرجة أنها تتعلم أفكاراً جديدة من بطل القصص . وهي - كما أشرنا فيها مضى - قليلة المشاركة في الحدث ، فنادراً ما تتكلم ، أو تظهر في مواجهة مع أحد ، في حين تختلف المرأة في الرحيل إلى مدن الفرح . إنها متزوجة ، وذات علاقة بأطفال ، ومشاركة في حفلات الرقص ، ومغامرة مع البطل في أوتباد طرق البحث ، أو دخوله في مواقف وأماكن عامة . وأهم من ذلك كله أن هذه المرأة تقبل حل بطل قصص الرحيل ، وتبدل حل الدوام مجتمعة به ، وفي حالة من حالات اللقاء ، في حين يكون ذلك البطل عازماً على الرحيل ، أو حائراً يجرس مواقف متراجعة ، ويأخذ ، وبمعلقة بمشاعر مقتضية إلى حد الإقفار ، حتى إنها لا تفصح عن شيء ذي قيمة في تحديد علاقته الجديدة بالمرأة .

وفي أجواء هذه العلاقات الدرامية تتشكل عقدتان رئيسيتان في قصص « الرحيل إلى مدن الفرح » ، تقوم الأولى على أساس إقبال المرأة في مقابل إدهار البطل وتراجعهم ، أي مقاومة الأولى للرحيل ومعاناة الثاني لآلام الرحلة ، وتقوم الثانية على أساس دخول البطل في الرحلة ، أو البحث أو الانتظار أو التطواف . وسواء أوضح لنا هذا البطل غايته أو لم يوضحها فإنه يكون كمن يبحث عن المرأة التي تتراعى له رمزاً لمن سيعيد إليه الفرح .

ويستمر ضمير المتكلم في كلتا العقدتين ، في حين يتجه الماجد إلى تحديد المواقف ، واختزال المشاعر ، وترتيب انبثاها بتحكم واضح ، نرى ملاحظه جلية في اعتماد قصص المجموعة على مقاطع قصيرة ، تترايط بصورة مباشرة أحياناً ، وبصورة غير مباشرة في أحيان كثيرة .

ومن القصص التي تتمثل فيها اثنتا عشرة الأولى : « الطريق » ، « جسرمة في حق مجهول » ، « شجرة السور » ، « ود الخيول » ، « الأرجوحة » ، « احتياطات أمن ضسد تسلس الحب إلى مدد » ، « الجفاف » ، « عطيل مع سيد البحار » ، « نيباع في مدينة أحبها » ، « عزيز ما تاشي » ، « مسيرة عاشق في سوار » ، « الفجر » . وسنحاول الدفع بملاحظات حول هذه القصص ، ثم نحجم الإحساس الدرامي الذي يصب مع الشهور ببراعة ، وتطهرها من الحياة .

يبدأ المقطع الأول في قصة « الطريق » بحفل زفاف ، في حين يبدأ البطل أمام امرأتين : واحدة تتعرف بالرابطة السرية بين الزوجين ، واللائية تناديه بحنين ، أنثى مزينة باللازورد ، « من أين أنت ؟ » ، أنه - في مقابل ذلك - يشعر باللامعنى لوجوده في هذا الحفل . المقطع الثاني في طريق طويل موحش ، يشعر بالآلام ويشعر بالأمارة غير معددة الملامح ، وتتناهة رغبة في العودة ، « لكنك بلا مردود » المقطع الأخير يعود إلى مكان الحفل فيجد أطفالاً مشوهين في الطريق ، في حين تمرى الجميع تغيرات تغيره ، وتجدله بمسرح ويعود إلى الطريق الطويل .

وتتكرر صورة البطل المنسرب أمام المرأة في « جسرمة في حق مجهول » ، « فالبطل يتخذ فتاة أرادت أن تتحمر لأنها ليست جميلة » وزوجها لا يجيبها ، ثم رأى كيف يعتدى عليها بوحشية من ثلاثة رجال ، وظل يتفزع عليها بحسرة ، وتردد . وحين تأهب لإخسار الشرطة تراجع عن ذلك ، وفضل الذهاب إلى السجن .

إن لدى بطل مثل هذه القصص شعوراً ببراهة المرأة ، ولكن الماجد لا يعبر عنه بصورة مباشرة ، وإنما يكثفه في صور وإجراءات مقتضية ، بل إنه - كما في القصص السابقتين - لا ينسوي على الاستجابة لإخلاص المرأة وإقبالها عليه ، وكان لدى هذا البطل شعوراً دفيناً من الشك ، لا يستطيع أن يحدد ملامحه ، أو قل إنه لا يفصح عنه إلا من خلال انسحاباته المتكررة ، وحيرته المستمرة . وفي هذا يكمن جانب دقيق من الإحساس الدرامي الذي يعنى عليه الماجد الشكل القصصي لمجموعة « الرحيل إلى مدن الفرح » ، ذلك بأن عدم تحديد ذلك الشعور الدفين يجعل بطل القصص شخصية تلتفت بالغموض والأسرار ، وتكون عرضة للتأويل والتنبؤ بما سيؤول إليه موقفها القادم ، وهذا ما يطن المشاعر المختلة لدى البطل بحركة لا يمكن التنبه لها إلا عندما توضع قصص الرحيل ضمن إيقاع الحدث الدرامي العام لتجربة الماجد القصصية .

ويمكن أن نسوق مثلاً لتلك المشاعر المختلة من قصة « احتياطات أمن ضد تسلسل الحب إلى مدن الجفاف » : فقد بدأت بعارة يقوئها البطل .

« سمعت الحوت يقول للشمس مهدياً : إن أفسأت على ما كنت أكلتك » . ثم يسقط الكاتب الدلالة الشعبية لفردة الحوت (الاعتقاد بأن خسوف القمر يحدث حين يأكله الحوت) على مقاطع التمسك . يقول في أحدها :

« قالت له ومن تعانقه ، حباك ، حتى أننى أشعر بأن حادى »

يتفتت فرحاً حين يلتصق بصدرك . . . هو لم يقل شيئاً لأنه كان ابناً باراً
للحوت ؛ لذلك وجدوا جثتها في الصباح طافية على ميا البحر
الرمادي (١٠) .

ويمكن ملاحظة أن الماجد لم يفصح عن سبب تحول المرأة المقبلة عليه
بحبها إلى جثة سوى أنه ربط هذا التحول بمباراة « لأنه كان ابناً باراً
للحوت » ، تماماً كما ربط صمته أمام حبها بالعبارة نفسها . ولذا فهي
تبدو لنا عبارة مضللة ؛ لأنها سبب لوجود الجثة ، كما أنها سبب لوجود
و أشرار يرتدون وجوهاً بلا صلاح . ولكن ما إن نضع العبارة
السابقة وسط الأجواء الدرامية العامة التي يخوضها الماجد في مجمل
تجربته القصصية/الذاتية حتى نكتشف أن الحوت معادل في لشكوك
البطل الذي لم يصدق الحب في إقبال المرأة وعناقها .

وهناك إحساس درامي آخر لا يقل دقة وخطورة عن الشك الدفين
الذي عبرت عنه حيرة البطل ، وتراجعاته ، وانسحابه السريع أمام
تطهر المرأة . . . هذا الإحساس هو الشعور بالذنب . وهو شعور
مقتضب ، ومعبر عنه بإيجاز شديد كسابقه . بل إنه يمور في داخل
البطل ، امتداداً مع مشاعر الحيرة والشكوك الدفينة ، لأنه - من
الوجهة الدرامية - يمثل عاملاً من عوامل الارتداد ، والمراجعة .
فالخبرة لا تنبعث في النفس البشرية إلا حين تتوافر لها دوافع تتجاوز
بين التقدم والارتداد . وهذا ما ينطبق على المساحة الشعورية لدى
بطل قصص الرحيل ؛ فهي مساحة تصطبغ بمشاعر الشك والذنب
أمام براعة المرأة وتطهرها .

نجد في قصة « سيرة عاشق في حوارى الفجر » فقرة ذات دلالة
مهمة يقول فيها : « أهلقت باب الحجرة حل نفسي ورحلت أبكى ،
وتذكرت أنني لم أبك منذ زمن بعيد . . . منذ الزمن الذي أضرب فيه
الرجال والنساء عن إنجاب فتيات صالحات للحب » (١١) .

والدلالة التي نمنحها في هذه الفقرة تتصل بزمى البكاء ؛ فالبكاء
الذي يتذكره من الزمن البعيد هو بكاءه في قصص « مقاطع من
سيمفونية حزينة » - يتذكره الآن بوجه خاص لأنه يترادف مع مشاعر
الحيرة والتراجع . أما البكاء الذي انخرط فيه بطل هذه القصة ، فهو
بكاء الشعور بالذنب ؛ فقد شاهد جده يبكي بكاء حاراً ، وشاهد
أرض الحجرة وقد امتلأت بدموع تحولت إلى حبات ثلج صغيرة .
وحين تخلف نصيحة الجد في استعادة من يجها يخرج ويبكى مع أضيئة
حزينة تذكره بوداعها ، ثم يكتشف أن دموعه صارت جبالاً من
الثلج .

ونلعل مما يدل على جوهرية الشعور السابق بالذنب في قصص
الرحيل أن الماجد يفسر به العنصر المشترك بين عطيل وابن ماجد في
قصة « عطيل مع سيد البحار ابن ماجد » ؛ فحين نقرأ هذه القصة
لا نجد مبرراً يسرّع اجتماع هاتين الشخصيتين في خيال الماجد ،
ولكننا نجد عنصراً مشتركاً ينتزع من شخصية « عطيل » الذي
تشكلت مأساته من شعوره الدرامي العنيف بالغيرة أولاً ، ثم بالذنب
ثانياً حين اكتشف خدعة المندبل المزيف . أما ابن ماجد فيحصد من
نفس الحزن ؛ إنه يبكي جلنار التي تركها وراح في ترحاله الطويل
بعيداً عنها .

ويمكن لنا أن نجد صورة للتجاذب بين الحيرة والذنب في قصة
« ضياع في مدينة أحبها » ؛ ففي هذه القصة يستعيد الماجد تقنيته

الأيثية التي طالما استهلكها في قصص السيمفونية الحزينة ، حين كان
يدفع بطله المنهار من الخيانة أمام امرأة أخرى تحرك جراحه وتدميها .
هكذا هو في هذه القصة ، ولكنه يضيف إليها جوانب تقتضيها المنطقة
الدرامية الجديدة التي دخل فيها مع قصص الرحيل ؛ فالمرأة التي
يجتمع بها تحرك في داخله المرارة القديمة ، ولكنها تحتفظ لنفسها بموقف
إنساني محترم ، وتواجهه بحوار يقلب لديه شعور الاستياء والعبث إلى
شعور يكتنز بالذنب ، لأنها تكشف له عن مأساتها في زوج سافر عنها
وتزوج بأخرى ، ثم ما كان منها إلا أن راحت تبعثر ضياعها في المدينة
وحينئذ ينخرط بطل القصة في هذا الشعور :

« وشعر بأنه يركض في حقول لا يجدها بصر ، بحثاً عن كلمة يخلق
بها نوافذ الجراح في قلب هذه المرأة » (١٢) .

إن الشعور بالذنب في قصص الرحيل شعور دقيق للغاية ؛ لأن
الماجد لا يصرّح به من خلال استخدام كلمة « الذنب » استخداماً
مباشراً ، كما يفعل مع الكثير من مفردات الضياع والحيرة
والزيف . . . إلخ .

ولكننا برغم ذلك نعتقد أن هذا الشعور يتمثل بشكل أساسي وراء
المفردات والصور والمواقف الكثيرة ، المتكرر منها وغير المتكرر ؛ بل
إننا نعتقد بقايلية هذا الشعور في تشكيل المساحة الدرامية الجديدة ،
حتى في المواقف التي تتشابه مع مواقف كان الماجد يصوغها في قصص
السيمفونية الحزينة . لقد كانت العاهرات يدفعن بطل هذه القصص
لإفراغ الشحنة الذاتية ؛ في حين نجدها في قصة « ضياع في مدينة
أحبها » عكس ذلك . ولذا تضادلت مأساة البطل أمام مأساة عاهرة
هذه القصة ، ودفعته - من ثم - إلى أن يتجرع إحساسه العنيف
بالذنب .

لقد أفسحت المشاعر الدرامية الدقيقة المجال لابتعاد الذات المباشرة
قليلاً ، أو أنها حملت على تأجيل الإفضاء بما تخزنه ذات الماجد ، لأنها
دفعته لاصطناع الأطر الدرامية التي تقع - ضمن اعتبارات العقدة/
التطهر - خارج الذات المباشرة برغم التصاقها شعورياً بهذه الذات .
وقد حرّر هذا الأسلوب لغة الماجد من الإنشاء العالي النبرة ، الذي
كانت عليه لغته في قصص السيمفونية الحزينة ، واقترب كثيراً بهذا
الأسلوب من قصص أمين صالح في صوره ، ومواقفه ، ومعجمه ،
ورموزه الشعرية (الوردة ، الأطفال ، المرأة ، الخيول ، الحديدية ،
الجثة ، الحفل الراقص ، إلخ . . .) ، وبخاصة في قصتي « شجرة
الورد » و « الخيول والأرجوحة » .

وبرغم تقدم اللغة والصور ، فإن القالب القصصي لم يكتمل بعد
في إطار العقدة الأولى . ذلك بأن مواجهة تطهر المرأة لا يزال يصدر
عن استجابة ذاتية خالصة ، أساسها - كما رأينا - الشك الدفين ،
والذنب والتراجع . وهذه المشاعر التي كشفنا أبعادها فيها سبق ليست
لها أرضية تحليلية فوق وسط اجتماعي موضوعي ، إن أجواءها
مقصورة على شخصية الماجد ، ومحدودة بتجربته الذاتية المباشرة .
ولا تستطيع اللغة أو الصور - مهما بلغت من التقدم - أن تحرر تلك
الأجواء من الذاتية ؛ لأن الوحدة الدرامية في قصص الرحيل إلى مدن
الفرح قائمة من خلال تعايش بين التطهر وانعكاساته الذاتية المباشرة
على البطل/الماجد .

« السيف والجلثة » ومصدر ذلك أن هذه القصة تنفرد بين قصص الرحيل . . . بتصاعد أبخرة رمز المرأة من ثلاثة عناصر تثير الفرح في نفس البطل الذي يخوض طريق البحث . وهذه العناصر هي : الصحراء ، والعريشة المتوحدة في الصحراء ، والجلثة بلا رأس ، التي لا يحدد هويتها (رجل أو امرأة) .

ولا نشك في أن هذه العناصر تمثل المكونات المكثفة لوجود المرأة في ذات الكاتب . ذلك بأن معادل الإحساس بالضيق بسبب المرأة مثله توغل الصحراء في المجهول ، ومعادل حاجته إلى الاندماج والدفء مثله توحده العريشة في الصحراء ، وإشاعتها معنى الحماية في قلب الضياع المتراكم . أما معادل مخاوفه من المستقبل فتتمثل الجلثة ، المقطوعة الرأس ، التي لا يذكر الكاتب أية ملامح لمحدداتها .

ولم يلهب الماجد تلك العناصر بمزيد من الخيال ؛ ولو فعل ذلك لكانت القصة قد بلغت مستوى إبداها مهما حل صعيد التجربة القصصية في البحرين . إن العنصر الوحيد الذي عني به الكاتب هو الجلثة ؛ فقد أثار لديه أسئلة ومخاوف شتى . وأبلغ هذه الأسئلة يتمثل في قوله : « من هو الإنسان الذي قطع رأس الجلثة ؟ » .

وأعمق تلك المخاوف مائل في إحساس البطل بأن الجلثة تتحرك نحو الرأس المقطوع ، في حين يتوسطها السيف الذي أهد للاقصاص من القاتل . كما أنه مائل في استسلامه للشعور بعدم إمكان تغير العالم ، ما دامت الجلثة لا تتمكن من الوصول إلى الرأس .

وقد يكون من الطبيعي أن يواجه الماجد برامة المرأة وتطهرها بالشكوك تارة ، وعشاعر الذنب تارة ، وبالتراجع والحيرة تارة أخرى . ذلك بأنه خرج ترواً من تجربة الحياة في قصص السيمفونية الحزينة ، ولا تزال آثار هذه التجربة تلاحق نفسه الغلقة ، وتثير عذابه الروحي . ومن هنا فنحن لا نعيب على قصص الرحيل امتدادها مع سوء النوايا في المرأة وسيرة العذاب ، ولكنها نعم كثيراً منها بصفات الفقر والافتقار ، وتعذيب المشاعر في عبارات عاطفة ، أو تأخيرها في أسئلة كبيرة ، وأجوبة خارجة عن التوقع العادي ، ونحو ذلك مما لا يتناسب مع أجواء التجاذب الدرامي الكامن في العلاقة المتصلة بين التطهر/الذنب/التراجع . وهذا ما يعزز شكوكنا في إمكانات التعايش بين الذاتي والقصصي .

الدرامي في الحياة والبحث عن البراءة والانتحار :

حين نطالع قصص الرقص على أجفان الظلام يداها إحساس قوي بأن التطهر الذي صحبته امرأة « الرحيل إلى مدن الفرح » لم يكن سوى حالة وهلية سرعان ما انطفأت أضواءها المتفائلة ، وعادت بالذات المباشرة عند الماجد إلى الفعل الدرامي الذي يمثل حدث التجربة القصصية العام ، وهو فعل الحياة .

وعودة الماجد إلى الانغماس التام في حدث الحياة في مجموعته القصصية الثالثة هو تمثيل خطير لكثير من الملاحظات والدلالات على مستقبل تجربته القصصية من جهة ، ومستقبل الذات المباشرة من جهة أخرى . فإذا كانت الطبيعة الفنية للقصة ستراجع ، وتنحل منها بعض الإمكانيات المميزة التي حققتها « مقاطع من سيمفونية حزينة » ، و« الرحيل إلى مدن الفرح » ، فإن الذات المباشرة لشخصية الماجد

وتنطبق هذه الطبيعة الفنية أيضا على قصص العقدة الثانية (البحث والتطواف والارتحال . . إلخ) . بيد أن هذه القصص تصطبغ معها إمكانات فنية جديدة بالقياس إلى تجربة محمد الماجد ؛ وهي إمكانات ربما يستمدّها من إعجابه بأمين صالح في تمهيم الرموز والصور ، وتكثيف اللغة ، وإشباعها بالحساسية الشعرية كما قلنا . ولكنها — أيا كانت مصادرها — لا تغترب عن تجربة الماجد القصصية ، إنما تطوّر طبيعي لكثير من الصور الحافظة التي تشيع الماجد من الارتواء بها في قصص السيمفونية الحزينة إلى حد جعلها تتحول هناك إلى صفحات طويلة من التدفق الملء بالتردد والتوتر — كما لاحظنا فيما مضى .

ومن أبرز الإمكانيات الفنية الجديدة في قصص العقدة الثانية أن المرأة تتحول إلى رمز تتمدد إيماءاته ، ولكنه غالباً ما يكشف عن بعد أساسي ، هو أن هذه المرأة رمز لبوصلة الطريق الذي يخوض البطل غماره . ففي قصة « التحديق في وجه القمر » لا يدرك البطل سرّ عدم اكتمال القمر ، ويبدأ في البحث . وحين يلتقي بالمرأة تقول له حينها « بأن القمر سيظهر » ، ثم تعلمه لغة العيون التي يحدّق بها في وجه القمر ، وتقول له : « سيكتمل القمر يوم أن تنسى ذكريات الحريق . . » (١٣) وهكذا يستمر في نهاية القصة محدّقاً في القمر .

وفي قصة « السقوط » يودع البطل امرأته وأطفاله ، ويخلف لهم أحاسيس رومانسية تستشرف الموت ، ثم يبدأ الرحلة والتطواف فيحدث في البحر ، ويفرأ فيه سطورا تقول المرأة فيها : « ستكون الورد من نصيبك » .

ويستمر في تطوافه فيمر بخليط من المواقف الصعبة ، ويتغلب عليها لأنه يستذكر الورد رمزاً للمرأة التي تآل في هذه القصة وعداً بالمستقبل ، ونبوءة بنهاية الطريق .

لقد خفت حدة الأحاسيس الدرامية في قصص هذه العقدة ، واستبدلت بالتجاذب بين الحيرة والذنب الدلالة البعيدة التي تغور فيها ظلال المرأة . ولا نغالي إذا قلنا إن المرأة هي مدن الفرح في قصة « الرحيل إلى مدن الفرح » ، وهي الجلثة في قصة « السيف والجلثة » ، بل إن جميع الرموز المؤنثة في هاتين القصتين توحي بظلال المرأة الواحدة والماهرة على السواء ، ففي القصة الأولى يبحث البطل عن مدن الفرح ، ويسافر إليها بلا حقائق ، متوسداً الأرضة ، ولكنه يخطئ الطريق ، ويصل إلى محطة غريبة يركب فيها عربة واقفة ، وفجأة تنطلق به في سرعة قاتلة ، ولكنه يتمكن من النجاة والعودة لا انتظار القطار القادم إلى مدينة الفرح .

وليس مبالغة أن نرى في القاطرة المنطلقة رمزاً للماهرة خصوصاً إذا وضعنا في حسابنا أن الماجد لا يغادر تقنيته الرومانسية المستمرة في تجربته القصصية بأسرها ، وهي الزج بالمعاهرات أمام البطل ليتحسس من خلالها موقفه الميلودرامي الذي صنعتته ظروف لا يد له فيها . إن القاطرة/الماهرة في القصة السابقة هي الصوت المدوي للحياة ، الذي لا يزال يجلجل في أعماق البطل . أما الرحلة والانتظار فهما صدى استشعاره وجود المرأة/الوعد كما عبرت عن ذلك عذراء لوحات له في نهاية القصة بعد عودته سالماً من القاطرة :

« سنسكن بين عينيها . . لقد رأيت ذلك في الحلم » (١٤) .

وتسيطر بعض الأجواء الميلودرامية/السريالية المفزعة في قصة

وأبلغ مظاهر التحدى التي بعثتها العودة إلى خيانة المرأة بوصفها
العنصر المؤسس للشكل القصصى هو الفقر الفنى الذى تعرضت له
ثلاث وسائل ظل العالم القصصى عند الماجد يركز عليها ، وهى :

- ١ - الإحساس الدرامى .
- ٢ - الصور واللغة .
- ٣ - الخيال .

لقد ضاق الشكل القصصى عن أن يستوعب هذه الوسائل بملاحم
مكتملة ، أو على نحو مقنع على الأقل . ولم تفلح جميع إمكانات
الماجد ، وخبرته فى الكتابة القصصية ، فى تحفيز إنجازات واضحة
تتعايش فى ظلها ذاته المباشرة مع أهدافه القصصية . فالعلاقة التى
ترسم تجاذب قصص « الرقص » « بين تقنيات « السيمفونية » . . . »
وتقنيات « الرحيل » . . . » لم تأت فى صالح شيء مثلاً جاءت فى صالح
الذات المباشرة ، وهو الأمر الذى قلل من إمكانات الحضور الفنى
المقنع لتلك الوسائل الثلاث .

ومن الضرورى - لتوضيح ما نذهب إليه - أن نمسك بحبل
العنصر الجوهرى المكون لتلك الرسائل ، ومن ثم للشكل
القصصى ، وهو عنصر عودة الخيانة ؛ فقد أمكن لهذا العنصر أن
يدفع بالماجد إلى تقسيم كلية العالم القصصى قسمين هما :

- امرأة الخيانة .
- امرأة البراءة .

ولا نريد أن نشغل أنفسنا بالعلاقة التى تربط انقسام الأول بمجموعة
« السيمفونية الحزينة » ، وانقسام الثانى بمجموعة « الرحيل إلى مدن
الفرح » . ذلك بأن هذه العلاقة لا تمجد لنا الكثير مما يتصل بالطبيعة
الفنية لقصص المجموعة ، فضلاً عن أننا نستهدف أمراً آخر هو
التنقيب عن إمكانات الماجد فى تجسيد ذلك الانقسام .

تتوزع أشكال القصص فى « الرقص على أجفان الظلام » فوق
انفعالات متوترة مباشرة ، يفضى بها الماجد أمام امرأة الخيانة ،
وانفعالات أخرى حائلة ، يطلقها لامرأة البراءة . وقد يتوقع المرء أن
الماجد يعتقد أن المرأتين تشكلان ثنائية متنافسة فى الوجود الاجتماعى
للمرأة ، ولكن الواقع خلاف ذلك ؛ لأن القصص لا تنشغل بما هو
درامى فى تلك الثنائية ، وإذا هى انشغلت به فإنها لا تثبت أن تغادره
دون أن تتمكن من توظيفه . ففى قصة « آخر الأيام » نجد مساحة
محدودة لمعالجة تلك الثنائية ؛ لأن الكاتب جمع البطل بامرأة هاهنا
« عارية من كل شيء إلا من البراءة كل البراءة » . ولكن سرعان
ما تنطفئ هذه الثنائية ؛ لأن خيال الكاتب لا يتوتر من خلالها ،
ولا يشكل أحاسيس درامية فوق ما توحى به من انقسام ، وإنما يقصر
هذا الخيال ، ويرتد إلى استهلاك ردود فعل الخيانة ؛ فالبطل ينكب
أمام تلك العاهرة مستذكراً خيانة المرأة ، ومفصلاً عن آلامه الشديدة
حتى نهاية القصة .

وهناك فى مجموعة « الرقص على أجفان الظلام » حوالى (١٥)
قصة ترجع آلام البطل من فعل الخيانة ، دون أن يستشعر هذا البطل
وجود أى مظهر للانقسام فى المرأة التى يصحبها بالخيانة . وأقصى
ما يفعله هو أن يعلن فى لحظات شعوره بالمرارة عن حاجته للبراءة
تارة ، أو عن حلمه بها تارة ، أو عن استحالة عشوره عليها تارة
أخرى . وهو فى ذلك إنما يعبر عن واحد من آلام الخيانة . ففى قصة

ستعلن فى هذه القصص بلغة واضحة مقولة أساسية تخللت جميع
قصص « الرقص على أجفان الظلام » دون استثناء . ويمكن أن نسوق
هذه المقولة فى الجملة التالية :

« أنا الذى أحمل « كذا » كل تواريخ البراءة والصدق . واجهت
سلسلة متصلة من الخيانة والغدر ، وليس أمامى إلا الحزن أو الحلم
أو الانتحار » .

وينبى تأكيد أننا نستمد هذه المقولة مما أفضت به المجموعة التالية
من ملاحم وإشارات ذات علاقة وثيقة بتركيب المواقف القصصية ،
وطبيعة الصور ، وإمكانات اللغة المنتزعة من أجواء عودة الخيانة ،
مبتعدين عن أى شكل من أشكال الإسقاط التى لا تمت بصلة لمهجنا
فى دراسة مسارات التعايش بين الذاتى والقصصى فى تجربة محمد
الماجد . وما نغنيه هنا أن جميع استنتاجاتنا وملاحظاتنا التى نتوصل
إليها فى الجزء الأخير من الحدث العام لقصص الماجد تستبعد للجزء
إلى أية تفصيلات نعرفها مسبقاً عن الحياة الشخصية لمحمد الماجد .
ذلك بأن وسيلتنا النقدية واضحة الاتجاه منذ البداية ؛ فهى لم تتخل
تماماً عن الارتكاز على النص ، ولم تجعل للسيرة الذاتية للماجد أى
سلطان على الأحكام والملاحظات ؛ لأنها تتوصل أساساً باكتشاف
العناصر الجوهرية المكونة لطبيعة الشكل القصصى .

إن عودة الخيانة فى قصص « الرقص على أجفان الظلام » هو
العنصر الجوهرى الذى يشكل خصائصها وملاعها الفنية . وأول
ما يمكن أن نتوقعه هو أن تفود هذه العودة إلى إنشاء قصص تجرى على
منوال قصص السيمفونية الحزينة التى أثبتت تقنياتها على فكرة ردود
الفعل النسبية والروحية لحدث الخيانة . ولكن ما تكشفه قصص
المجموعة الثالثة برغم ذلك التوقع الممكن يطرح أمامنا محاولة جادة فى
التغلب على ما يمكن أن تبيته ردود فعل الخيانة من استطرادات
إنشائية . وربما كان القول بوجود المحاولة أو الرغبة فى التجاوز غير
كاف فى تحديد طبيعة قصص « الرقص على أجفان الظلام » ؛ إذ إن
ما يحدد هذه الطبيعة لا يتصل فقط بالعنصر الجوهرى/ الدرامى الذى
ستنطلق منه جميع ملاحظتنا ، وإنما يتصل أيضاً بوشائج الصلة التى
تربط حدث هذه القصص بحدث قصص السيمفونية الحزينة ،
وحدث قصص « الرحيل إلى مدن الفرح » . ذلك بأن حدث الخيانة
مع امرأة قصص « الرقص » هو امتداد لحدث خيانة امرأة « السيمفونية
الحزينة » كما أنه هو نفسه الحدث الذى ظلت امرأة « الرحيل » تسمى
للتعظيم منه .

إن هذه العلاقة ترسم تحدياً مهماً لا نشك فى أنه سيجرى بعض
الأثار المدمرة للشكل القصصى فى « الرقص على أجفان الظلام » .
ذلك بأن صيغة هذه القصص ستظل مشدودة إلى تقنية ردود فعل
الحدث ، فى الوقت الذى ستدفع فيه بصيغة البحث عن كيفية مقاومة
البطل للخيانة ، والتنقيب فى مناهات الطرق التى يختارها : الحزن أم
الانكفاء مع الطهارة والبراءة ، أم مواجهة الزمن ، أم البكاء ، أم
الانتظار ، أم الانتحار ؟ وفى تقديرنا أن مثل هذه العملية لن تجاوز
ما أنجزه الماجد فى المجموعتين الأولى والثانية ؛ لأنه سيعود إلى اجترار
تقنياته ومواقفه وصوره ، وسيسلم انفعالاته لأشكال ردود الفعل فى
مجموعة السيمفونية الحزينة ، ولأشكال الإحساس الدرامى المقتضية ،
التي حددتها المقاطع القصيرة فى مجموعة « الرحيل إلى مدن الفرح » .

أنه يعيش المحال ، وأن ما يبحث عنه من حب أو براءة أو أصالة وهم أو خرافة ، أو لا شيء . كما يشيع لديه إحساس عام بالخيانة ، نجده في بقية القصص التي تستشعر العذاب من الخيانة . ويتمثل هذا الإحساس في ترديده لـ « غدر الزمن » في « أنا وجرحى الزمن » ، أو الزمن الغادر والأزمة الغادرة في « الدخول في زمن المرايا المكسورة » ، وفي « ثلاث رحلات في ذاكرة الزمن » ، وفي « أنهار الوجع » ، أو غابة الغدري في « لمن يغنى الصمت والموت والألم » .

وكما تطرد الأحاسيس يطرد المكان في هذه القصص ، فالبطل غالباً ما يخرج في أماكن عامة (حدائق أو بساتين أو حفل أو غابة أو معبد) ، وليس لهذه الأماكن سلطة نفسية على مشاعره . إن السلطة الأساسية تنفص عليه من الزمن ، خصوصاً من الزمن الماضي الذي يستذكره ويستدعي حضوره بوسائط عادية أقل تأثيراً وحساسية مما كان يلجأ إليه في قصص السيفونية الحزينة . فإذا كان الماضي بما فيه من خيانات متكررة ومتصلة ، يتحول إلى تيار وهي في هذه القصص ، فإنه في قصص « الرقص على أجفان الظلام » يتوزع بين السرد والوصف والحوار وتيار الوعي . وربما اشتملت القصة الواحدة على جميع ذلك دون تخطيط واضح ، كما نرى في هذا الجزء من قصة « زهرة الدموع والمساء المسحورة » :

« الليل رائع في نوريليا وشعوري يزداد تدفقاً . . . حينها وجنونا - لنتق أموت وأدفن بين هذه السهوب والمرتفعات الخضراء .

طوفت بعينيها المرجانيتين على صفحة وجهي . . . لاحظت أنني أرتمش قليلاً . . . شيء ما يسري في عروني . . . ولم أكن أدري . . . أمن البرد كنت أرتمش . . . أم من ذكرى المساء المسحورة المخبأة في كهف الصمت والغموض .

— لماذا أنت صامت وحزين ؟

ويل للشجى من الحل !

— أحياناً يكون الحزن هو كل الفرح .

قفزت ابتسامة من شفتيها ، لونت حزن بفرح طفولي ، ثم قالت كما لو أنها تتذكر شيئاً كانت ستقوله لي من أول لقائنا (كذبا) في الحفل . . .

— هل تعرفون الحب في بلادكم ؟

— نعرفه كما نعرفونه أنتم . . . غير أن الحب في بلادنا يموت قبل أوان قطافه .

— لا أدري ماذا تعني .

هل أخبرها بسر المساء المسحورة . . . تلك التي لا يجرؤ أحد على لمسها أو الاقتراب منها ؟

— أنا أيضاً لا أدري ماذا أعني .

بنفس الابتسامة التي قفزت من شفتيها ، ولونت بها حزن بفرح طفولي ، قالت :

— هل زرت معبد « زهرة الدموع » ؟

تسلقت الدهشة وجهي ، (١٧) .

ولعلنا نلاحظ في هذا النص المجتزأ ، أو في غيره أيضاً من نصوص قصص المجموعة ، أن ردود الفعل التي يجسمها الماجد من هوة الخيانة تتواتر في شكل موجات شعورية لا يملُ الكاتب من استخدامها بعبارات متشابهة ، أو متكررة مع اختلافات يسيرة ، وربما تحولت

« الدخول في زمن المرايا المكسورة » يبكي خياب المرأة لأنها هاجرت عنه ، ثم طلبت منه الطلاق . وفي قصة « الرقص على أجفان الظلام » يبحث البطل عن البراءة في وقت يعتقد فيه أنها محالة . وفي ذلك إغراء بوجود إحساس دواص مغاير ، ولكنه إغراء ظاهري لا غير ؛ لأن التعبير عن ذلك البحث لا يتم إلا عرضاً . إنه يضيّق إلى درجة لا يتسع فيها سوى لإشارات بسيرة تنطفئ دون أن تثير خيالاً ، أو تبحث انفعالاً مغايراً يخرج بالقصة من رتابة وصف ردود الفعل .

إن موضوع قصص المجموعة شديد البساطة ، شأنه شأن الموضوعات الرومانسية ؛ لأنه ينحصر في قهر الحب والخيانة بوسيلة واحدة هي الخيانة . وموضوع هذه البساطة لا يمكن تعميقه إلا بقوة الخيال . والخيال هو مبحث الإحساس الدرامي ، كما أنه منبع اللغة والصور . ولا نستطيع أن نزعزع تحقيق هذا الخيال في قصص « الرقص على أجفان الظلام » بالقدر الذي نزعج فيه وجود الذات المباشرة التي تقدم إلينا أحاسيس الماجد ومشكلات أزمته الروحية . أضف إلى هذا أن الإمكانيات الفنية البسيطة للخيال ، التي أوحى بالانقسام والثنائية والبحث عن براءة محالة — كل هذه إمكانيات غير متصلة ، يعبثها الماجد دون الاجتهاد في توظيفها .

ولا نظن أننا نغالي في حكمنا السابق ؛ فمن بين الـ ١٥ قصة سنعرّض على تسع قصص تنصب فيها سيرة عذاب البطل من خلال قالب واحد يطرد فيها جميعاً ، هو أن يجتمع البطل مع امرأة — وغالباً ما تكون عاهرة — في حفل أو سهرة ثم لا يلبث أن يفرغ أمامها مرآة الكأس الذي تهرّعه من الخيانة . وهذه القصص هي :

١ — بكاء نجم في أفق بعيد .

٢ — زهرة الدموع والمساء المسحورة .

٣ — قصر البنفسج .

٤ — الخاتم الذهبي والخنجر .

٥ — امرأة تتعلم الحب .

٦ — ووهذك بالوفاء .

٧ — زمن الحلم يمضي على أجفان المستحيل .

٨ — لمن يغنى الصمت والموت والحزن والألم .

٩ — آخر الأيام .

ولا تختلف صفات البطل في هذه القصص وأحاسيسه ؛ فهي تمزج لإيقاعاً رتيباً لا ينتهي منذ قصص السيفونية الحزينة . ولكن قد تختلف صفات المرأة العاهرة ؛ ففي قصة « زهرة الدموع المسحورة » يكون البطل حزيناً صامتاً مفكراً ، تلفه ذكرى المساء المسحورة في بلده ، في حين تقف المرأة أمامه في ليلة أسطورية ، لها عينا تشبهان غابة من المرجان ، تحكي له عن زهرة الدموع ، أو أسطورة الحب المجهور . وفي قصة « آخر الأيام » صار البطل « هو والصمت شيئاً واحداً » ، في حين أن « أحزان التواريخ القديمة نصبت خيامها في صحراء كيانه » (١٨) . أما ماردنسا فهي « حاربة أمامه من كل شمرء إلا البراءة » . وفي قصة « ووهذك بالوفاء » كان البطل العاشق ثملًا يرى في الصمت عبادة ، في حين تقول له المرأة التي تشاركه الليل : « نحن النساء لا نعرف الوفاء » (١٩) . وكذا في قصة « امرأة تتعلم الحب » ، يكون البطل عاشقاً أرضع العذاب في صمت .

وفي جميع هذه القصص يطرد إحساس آخر لدى البطل ، يتمثل في

قوّضت جميع إمكانات استمرار التعايش ، ولم تحل دون نزوع كل من الذائق والقصصى ضد الآخر ، خصوصاً بعد أن أوضحت هذه المجموعة عدم قدرة الماخذ على توظيف مكاسب القصصى للذائق والذائق للقصصى .

لقد انتهى القصصى فى هذه المجموعة إلى الانحسار ، ولم نعثر من حدث الخيانة إلا على أصداء بعيدة تردد ماردته قصص السيمفونية الحزينة . أما الذائق فقد انتهى إلى الانتحار^(١٩) . وهناك ثلاث قصص عبرت عن انتحار البطل فى هذه المجموعة وهى : « أفراح الليل وأحزان النهار » ، « امرأة تتعلم الحب » و « لحظات وياق الانتحار » .

ومن المهم لهذه الذات المنتهية ألا تغادر الحياة - شأنها شأن أى بطل رومانسى - إلا بعد أن تبرئ نفسها من أى ذنب ، فهى لا بد لها فى الخيانة ، بل هى رمز البراءة ، وكل ما فى الأمر أن حدث الخيانة هو الذى فعل فعله الصارخ فى حياتها .

وسنجد الماخذ يضم بين قصص « الرقص على أجفان الظلام » رسالة لا يستنطق فيها براءته فقط ، وإنما يطوى فى ثناياها احتفاء روحياً بتلك المرأة التى تشكلت تجربته القصصية من خيانتها . إنها رسالة نجعلنا نتساءل : هل كان الماخذ معجباً بخيانة تلك المرأة ؟ ربما ، فهى النص الوحيد الذى نفى فيه عذابه وحزنه على الأقل . ومع أن الإجابة عن هذا السؤال لاتعينا فى هذه الدراسة ، إلا أن الإيحاء بها ضرورى ، لأنه ينبىء بمرحلة لم ينتقل إليها الماخذ فى تجربته القصصية/الذاتية ، نتيجة اختياره للموت . وأياً ما كان الأمر فنحن ننقل النص على الرغم من طوله النسبى لأنه يحقق لنا جانبين :

الأول : تأكيد وجود إحساس ميلودرامى هام يحرك حدث الخيانة فى تجربة محمد الماخذ القصصية .

الثانى : أن هذه الرسالة نموذج واضح للنص الذى تقوّضت فيه إمكانات التعايش بين الذائق والقصصى .

يقول فى هذا النص :

هزيتنى ..

لولا إبتسامتك ، وشعورى بأن تلك البسمة هى متوحدة ومسافرة فى وطن لا وجه له ولا يمكن أن تتعلق على أحد هيرى .. لما عدت .. وعدت .. وأكسور بأننى أحبك رغم الطرق المسدودة بينى وبينك !

ورغم إيمانى بآيات المستحيل !!

وبما أننى بدأت أرحل فى قرارة أعمائى ، وألفظ المحار الأصيل منها ، وأبهر الزائف منها .. لذلك قررت أن أحمل كفى على كفى .. وأسلم زمام أشروقى للرياح الضالعة !

من أجل حب واحد ، وهو الأول ، والأخير ، فى كل توارىخى الاعتبائية !

وأنت امرأة متزوجة .. مقيدة بأعراف لا يمكن إلا أن تنصاهر أسماها .. وقانونون المجتمعات الشرقية يحرم على الإنسان أن يمسك أسواراً مكهربة

بعض تلك الموجات إلى صور شعرية دون أن يعنى تحولها إضافة صيغة جديدة من الخيال ، لسبب بسيط هو أن الصور لا تنمو نمواً درامياً كما تنمو الصورة الشعرية عادة ، وإنما تنقطع أنفاسها لتخلف وراءها مشاعر مباشرة ، متوترة من حدث الخيانة . ومن الأمثلة على ذلك قصة « بكاء نجم فى أفق بعيد » : فقد تحول البطل إلى صورة النجم فى مناخات الغربة ، ثم عاد البطل للظهور المباشر بعيداً عن تلك الصورة . وتحول الحب المزيف الذى تقدمه المرأة إلى نبذ مزيف يبعث نشوة مزيفة ، ولكن سرعان ما يقلب الماخذ هذه الصورة إلى حدثا المتصل مباشرة بالخيانة ، فهو يعيد بناء الصورة السابقة فى صيغة عنوان ينم على صدرها ، يقول فيه :

« تاريخ الانسلاخ من كل ما قاله الإنسان فى لياليه الماضية ، وإن كانت مليئة بالدفء والحنان »^(٢٠) .

ولا تستجيب القصص التى استوقفت الماخذ مع امرأة البراءة للإمكانات الفنية المتطورة فى تجربته القصصية ، خصوصاً فى المجموعتين السابقتين ، على الرغم من أن عدد هذه القصص قليل جداً عند مقارنته بالقصص التى عرضنا لها فيما مضى ، إذ لا يجاوز عددها خمس قصص ، تلونت فكرة البراءة فيها بالأحلام العابرة ، والصور المشرقة ، التى يغادرها بمجرد انتهاء الأحلام ، أو بمجرد أن تتراعى له البراءة وهما أو شيئاً محالاً . وهذه القصص هى :

١ - الرقص على أجفان الظلام .

٢ - هناك فى مكان ما آخر العالم .

٣ - ليس عشقاً لكنه اعتذار للطفولة .

٤ - أفراح الليل وأحزان النهار .

٥ - السحابة التى لم تمطر .

وتكاد هذه القصص أن تنسل بشكل مباشر من قصص « الرحيل إلى مدن الفرح » ، فهى تردّد صورها ، ولغتها الأثيرية ، كما أنها تدفع بالبطل فى رحلة البحث عن شىء ما . . غالباً ما يكون الشىء الذى لم يجده فى امرأة الخيانة ، ألا وهو البراءة . أما المرأة التى يلتقى بها فوق أنقاض الخيانة فهى سليلة امرأة قصص « الرحيل » . . . أيضاً ، لأنها تقوم بدور التنبؤ له بالنهاية . فى قصة « امرأة تتعلم الحب » تنبأت له بالانتحار ، وفى قصة « هناك فى مكان ما فى آخر العالم » قالت له : سأريك الطريق الموصّل إلى كل المستحيلات .

ولا نريد أن نستطرد كثيراً فى عرض هذه القصص ، فالقدر الذى عرضنا له كاف فى تحديد مشكلة أساسية : وهى أن قصص الرقص على أجفان الظلام تنحاز إلى صياغة الموجات الشعورية ، النابعة من الذات المباشرة ، ولا تتمكن الوسائل الفنية المحدودة التى يوظفها الماخذ من أن تغمس تلك الموجات فى مواقف تشكل انعكاساً لواقع موضوعى ، أو تحرك الشعور الميلودرامى بالخيانة من خلال أحاسيس درامية مدفوعة بقوة الخيال .

أن أقصى ما دفعت به قصص « الرقص على أجفان الظلام » هو أنها صنعت مصيراً قاسياً لحدث الخيانة ، يتسم بكثير من التشاؤم واليأس . وبما أن الخيانة هى الحدث الذى تتركب منه صيغة التعايش بين الذات/الروحي والقصصى/الموضوعى ، فإن مصيرها فى نظرنا يعبر عن مصير نظرية التعايش التى استهدفتها تجربة محمد الماخذ القصصية . ذلك بأن عودة الخيانة فى قصص المجموعة الأخيرة

باسم تلك الأعراف والتقاليد وباسم الشريعة
الإلهية !

هذه هي آخر كلماتي . لك ولتتظيف أعمالي من
صمت هذبي أكثر من إيمان المؤمنين بعد صلاة زائفة
في معابد أثرية !

ستكونين اليوم وغداً وكل الأيام .. المرأة التي
جرت على أن أقول لها أنا أحبك ومن بعدى
الطوفان !

هزيرتسى ..

لقد انتصرت على نفسي الضعيفة .. وانتصرت
على أن أحبك - امرأة - جسداً .. زوجة
مطلقة .. فراشة تسكن على أجناف البراءة ..
وقررت - فداء لعينيك وإبتسامتك الطاهرة إلا أن
أكون في مستواك المقدس ! وغير ذلك .. لا أريد
سوى سعادتك . وبالنسبة للناس يفهمون ما معنى
كل ذلك . في هذه الأيام ، لأن الكلمات رخيصة في
هذه الأيام !

هزيرتسى ...

آخر انتصار حققت هو أن أحبك بصمت وأن
يكون هذا الحب المقدس هو معنى الجديد كطبيعة
تقدم نفسها في أهباء خمرالية ! مزقني هذه
الأوراق .

أيتها المرأة الشريرة ..

مزقها ..

حتى لا تكون أنشودة عشق أسطورية .. وقصة
حب خمرالية ! وأنت أول امرأة أحسها وأنا
واثق .. وكل الفتاة تسكن كل أجناف باني لن
أطأها .. لأنك بما « هزيرتسى » مثل أنداء
الصباح .. بعيدة وقرينة !

ومثل الضباب .. ما إن تشرق الشمس الحارقة ..
والمبعدة .. والمكوبة .. والمعمطة ، ما إن يحدث
كل ذلك التماثل في قوانين الطبيعة ، حتى يتمنى
كل شيء .. وأصبح أنا المقامر الخسران ، كما
قال ، « مستونسكي » في رواية « المقامر » . على
أن أوجد المعنى الخلفي لهذه الحياة !

وأنت كل ما أملك من معنى في هذه الحياة ،
ولتكن وفي النهاية محصلتي من حبي لك ، نفس
محسنة ، دجته ، في رواياته الخالدة « آلام فرتر »
العاطفية « ومأساة فاوست » الدرامية . هذه هي
آخر كلماتي .

أحبك مليون نعم ..

ومن هذا الميدان الوردى ساحارب ، وسأحبك
أكثر وأكثر ، ولن أطالبك بأي مردود ، لأنني أسمى
من أن أكون إنساناً يجب من أجل مردود ومن أجل

معنى .. ومن أجل أي جدوى .. وهذا هو
الجنون !

لا . لا شيء من كل ذلك يا هزيرتسى . إنني
مسكون بحبك لأول مرة .. لا تفضيبي مني
يا هزيرتسى ، فما أنا إلا جزء من الطبيعة ، فليس
حار على « مجزوء » مرتبط بشيء متكامل ، حتى
ولو كان هذا الشيء أمراً مستحيلاً !

أسفى على نفسي ..

وأسفى على أن أسقط من عينيك ، وأنا الذي لم
يجد بين مزارع عينيك إلا واحات الفرح وطبول
الفرجة الوحشية !

هزيرتسى ...

أنا لست ممزجاً ..

أنا لست حزناً ..

ما دامت أنفاسك هي قدري ، ومو ، وحياتي ،
والعكس بالعكس ، حتى لو توارى التاريخ نفسه
بكل نبضة من نبضات عروقي ، ستبقى أنت كل
حبي ... وكل القضية .

هزيرتسى ..

أنا لا أسألك شيئاً ..

إلا أن أحبك بصمت المزارع
الخيالية ! ! « ٢٠٠ » .

خاتمة .. إمكانات التجربة ودلالاتها :

لقد أمكن لهذه الدراسة أن تضع تجربة محمد الماجد القصصية في
سياق واحد برغم أن قصص المجموعات الثلاث كتبت في فترة طويلة
تقترب من العشرين عاماً . وقد تسرت لنا هذه الإمكانية من طريق
الاهتمام إلى عنصر جوهري مشترك يؤسس لقيام حدث درامي واحد
يمتد منذ القصة الأولى « غناء الذكريات » وينتهي بالرسالة التي عرضنا
نصها كاملاً ، أو بآى قصة من قصص « الرقص على أجناف
الظلام » .

وما من شك في أن تحديدنا لحدث « الخيانة - التطهر - الخيانة » قد
جعلنا نستبر ما افترضناه من شكوك حول فكرة عدم إمكان خلق عالم
القصة القصيرة من خلال غلبة حضور الذات المباشرة ، أو من خلال
توازن حضورها مع حضور الواقع الموضوعي . فالفاصل المعاصر
لا يستطيع أن يتحكم في إنشاء ذلك العالم إلا عندما يتماهى حضور
الذات المباشرة في حضور الواقع الموضوعي . إننا لا ننكر أن الذات
لا تكف عن الاشتغال في العمل الإبداعي رواية أو مسرحاً
أو مسرحية ، وإنما الذي نذكره أن تعمل هذه الذات في معزل عن
حركة الواقع أو حركة الخيال .. والخيال في تصورنا لا يتفصل عن
الواقع مهما كانت حدود تطرفه أو انفلاته من نطاق التفصيلات
الطبيعية للحياة . إنه رمز للواقع .. أو معادل له ، وإن استطع
بالتجريد والاختراب . ولذا فإن انتهاء القصة القصيرة إليه لا يصممها
بشيء ، فكرياً وتشكيلياً ، بقدر ما يخلد أثرها بما هي عمل من أعمال
الإبداع .

حركة القوى الاجتماعية ، ولكنه يشير أيضاً إلى وجود كثير من الشروط الاجتماعية التي تهيء لها المناخ الملائم ، وتحمل جذوعها من الانطفاء ، أعني أن استمرار وجود أشكال فنية وصورت تعبيرية تعبر عن تلك الذات من خلال تجربة طويلة متراكمة مثل تجربة الماجد إنما يكشف عن تخلف الوعي الاجتماعي ، خصوصاً لدى أكثر الشرائح الاجتماعية توتراً وحساسية من الواقع (المثقفين) . وقد كنا ولا نزال ندعى خلاف ذلك حين نتحدث عن الشروط التاريخية التي دفعت إلى تبلور الحركة الأدبية الجديدة في البحرين .

ثالثاً : يترادف مع ما سبق ما تكشفه تجربته الماجد القصصية من مزايم لا يمكن قبولها ، مثل وصم أي نزوع رومانسي بالتخلف ، وهذه مرحلة تاريخية منتهية ، في حين أن الواقع قد يشترط هذا النزوع لأنه جزء من المركب الاجتماعي العام الذي يجمع بين الروحي والموضوعي ، والعقلاني والغيبى ، والتقدمي والرجعي ، ... الخ .

رابعاً : وحين نطّل قليلاً على الأرضية الدرامية التي وضعتها الدراسة لفكرة التعايش سنجد جانباً بلغت النظر حقاً ، وهو أن الماجد يؤسس تجربته القصصية فوق مقولتي التعايش ، فالذي يؤسس مقولة الذات المباشرة هو انبناء الخيانة فوق أنقاض الحب ، ثم استمرار الخيانة لدى الآخر (المرأة) ، واستمرار الحب لدى البطل (الماجد) . أما الذي يؤسس مقولة الحدث القصصى العام فهو انقلاب الخيانة إلى براءة ، ثم انقلاب هذه إلى خيانة ، وكأن التطهر حالة ثانوية عابرة ، والخيانة حالة واقعية مستمرة ، سائدة في الوجود .

وأبعد ما نفسره هذا التناقض بين مقولتي التعايش نحدده في أن شطء الهوية بين الفرد والمجتمع لمط غير عادي ، لأنه يكشف عن عدم اكتمال وجود قوانين وأنظمة ومعايير يمكن لها أن تحدد أشكال الضبط بين الفرد والمجتمع بصورة متوازنة ، لا يضحى فيها الأول بجميع حقوقه ، وينفرد الثاني بجميع الامتيازات والواجبات المطلوبة من الأول .

وفي ضوء ذلك نستطيع القول بعد كل ما عرضنا له في هذه الدراسة من ملاحظات أن تجربة الماجد القصصية لم تخلص لحركة الواقع / الخيال بقدر ما أخلصت للذات المباشرة . وعلى الرغم من كل ما بذلناه من جهد في تمهيد المعالم الدرامية لعالم القصة القصيرة عند الماجد فإننا نكتشف دوماً أن جميع ما نحدده من أبعاد درامية إنما يجيل لنا تطرف الذات المباشرة . فالحديث الدرامي العام الذي رسمنا ملامحه في جميع القصص (حياة المرأة) لم ينته بنا سوى إلى اختزال السيرة الذاتية للكاتب . حقاً لقد أطلت بعض الإمكانات الفنية الجريئة في بعض قصص « الرحيل إلى مدن الفرج » ، لكنها ظلت إمكانات غير موقفة باجتهاد وهناية كما أوضحنا ، في مقابل الإسراف المتصل في التعبير المباشر عن الشحنة الشعورية المتراكمة إزاء حدث الحياة .

إن الدائق المباشر يقوّض حدود العالم القصصى / الموضوعى في تجربة محمد الماجد ، مع أننا نفرّ للعالم القصصى بحرية غير محدودة في التشكيل والتصوير والخيال . وهذه خلاصة قد تبدو سهلة الإطلاق ، في حين أن الواقع نقبض ذلك . إنها سهلة في حالة واحدة فقط ، هي التي ننظر فيها إلى تجربة الماجد القصصية كما ينبغي أن تكون في أذهاننا ، وليس كما هي عليه . وقد اجتهدنا في استبصار الطبيعة الفنية لتلك التجربة من أجل ألا نصدر أحكاماً معزولة عما كانت عليه تجربة الماجد القصصية . ومصداق ذلك أننا نرى في انهيار إمكانات التعايش بين الدائق والموضوعى لدى الماجد دلالة اجتماعية مركزة ، يمكن أن نلخصها في النقاط التالية :

أولاً : انهيار إمكانات التعايش ، أو انحصار إمكانات استمرار خلق الواقع الموضوعى بمبر بشكل معاكس عن انهيار « الدائق » في حركة الواقع للمجتمع العربى في البحرين . وتعد تجربة الماجد القصصية هي النموذج الفنى لهذا الانهيار ، كما يعد انعكاس حدث الخيانة على موقف الماجد من المرأة مسألة متصلة بحدود ذلك الانهيار^(١) .

ثانياً : تطرف الذات المباشرة يشير حقاً إلى وحدتها في سياق تقدم

الهوامش :

(٢) كتب الماجد في بداياته الصحافية سلسلة من المقالات الجادة التي تدل على متابعاته المتعمقة في الأدب ، ولكنه سرعان ما استهلكته التحقيقات الصحفية السريعة التي أغنت حسه الصحفى على حساب اهتماماته الأدبية . ومن مقالاته المتعمقة : الحزن في الشعر العربى الحديث (الأعضاء ١٢ مايو ١٩٦٦) ، رياحيات الخيام بين راسى والعريض (الأعضاء ٢٣ يناير ١٩٦٦ ، في ثلاثة أعداد متلاحقة) .

(١) يعد محمد الماجد عضواً مؤسساً في أسرة الأدباء والكتاب ، وهو - في تقديرى - أول من دعا إلى تأسيس هذا التجمع الأدبى من خلال كتاباته الصحفية في جريدة الأعضاء ، فقد كتب في عددها الصادر في ٢٨ يوليو ١٩٦٦ داهياً إلى إنشاء رابطة للأدباء في البحرين . أسوة برابطة الأدباء في الكويت ، وقال في نهاية المقال : « أحب أن أحلم بشيء اسمه مجلة أدبية تصدرها رابطة الأدباء في البحرين » .

- (٣) من كتاب القصة القصيرة الذين نشرها مقالات تفضي بمفهوماتهم النظرية في القصة والأدب بعامة : محمد عبد الملك ، وعبد الله خليفة ، وخلف أحمد الذي نشر مقالة مبكرة بعنوان « نريد قصة متجاوبة مع الواقع » ، في الأضواء ، ١٩٦٥/١٠/١٤ .
- (٤) مقاطع من سيمفونية حزينة ، مطبعة حكومة الكويت ، بدون تاريخ من ٤٩ .
- (٥) المصدر السابق ص ٤٥ .
- (٦) المصدر السابق ص ٨ - ٩ - ١٠ .
- (٧) المصدر السابق ص ٦٥ .
- (٨) المصدر السابق ص ٣٢ .
- (٩) القصة القصيرة في الخليج العربي ، إبراهيم عبد الله علوم ، منشورات مركز دراسات الخليج العربي ، جامعة البصرة ، ١٩٨١ ص ٤٣٦ .
- (١٠) الرحيل إلى مدن الفرح ، دار الفهد ، البحرين ، سبتمبر ١٩٧٧ ، ص ٤٧ .
- (١١) المصدر السابق ص ٥١ .
- (١٢) المصدر السابق ص ٨٣ .
- (١٣) المصدر السابق ص ٢٣ .
- (١٤) المصدر السابق ص ١٤ .
- (١٥) الرقص على أجنان الظلام ، المكتبة الوطنية ، البحرين ، بدون تاريخ ، ص ٩٧ .
- (١٦) المصدر السابق ص ١٠٤ .
- (١٧) المصدر السابق ص ٣٨ .
- (١٨) المصدر السابق ص ١٧ .
- (١٩) بعد موت محمد الماجد انتحاراً ؛ فقد أحمل صحته ، وأدمن الشراب حتى بعد خروجه من عملية جراحية كانت قد أجريت له .
- (٢٠) المصدر السابق ص ١١٧ وما بعدها .
- (٢١) انظر تفصيلاً لذلك في كتاب « القصة القصيرة في الخليج العربي » ص ١٤٢ وما بعدها .



وضعية الراوى فى مسرحية « مغامرة رأس المملوك جابر » لسعد الله ونوس

محمد الناصر العجيمى

لعل أسلوباً من الأساليب الموطقة فى المسرح لم يحظ باهتمام المسرحيين ، مبدعين ومختصين فى التنظير المسرحى ، مثلما حظى به ضرب من ضروب التضمين هو المسرح فى المسرح . ومن المسرحيات التى اشتملت على هذا الضرب من التضمين مسرحية سعد الله ونوس « مغامرة رأس المملوك جابر » المؤلفة سنة ١٩٦٨ .

وللتضمن فى هذه المسرحية وجهان : خارجى وداخلى . ويتمثل الأول فى أن فضاء المسرحية الرئيسى ، وهو فضاء القهوة ، يحتوى فضاء المتقبلين الاجتماعى ويختصره ، أما الثانى فمفاده أن فضاء المسرحية هذا يحتوى بدوره فى فضاء التراث المجدى فى نمط من الأنماط الاحتفالية القائمة على الحكاية . هكذا يمسك أحدهما الآخر ويشرح فى شكل حوار بين الذات وموضوعها .

ويتبوأ الراوى فى كل هذا المرتبة الرئيسة ، ويمد القطب الذى تلتمس حوله المسرحية بظرفاتها جميعاً . وتقتضى دراسة وضعيته تعرفه من حيث هو ذات حالة^(١) يمتنع بكفامة معينة ، ومن حيث هو ذات فاعلة ، يتركز فعله أساساً على الكلام ، ويقوم بوصفه ذاك بأدوار غرضية^(٢) .

وقد اعتمدنا فى دراستنا هذه المنهج المؤسس على العلامة كما حدد معالمه جرماس وطبقه أنباهه أمثال « راستى » و « كوديتز »^(٣) وغيرهما . على أننا لم نلتزم تطبيق هذا المنهج تطبيقاً ألياً ، وإنما عمدنا إلى التصرف فيه وإخضاعه لمقتضيات المادة المتخلفة موضوعاً للدراسة ، متوخين - كلها دعت الحاجة - وصلها بمفاهيم مستمدة من مناهج قائمة على فرضيات لا تنطق حتى ونظرية جرماس وإن اتصلت بها ببعض الأسباب . وهكذا اعتمدنا ما يعرف بملايسات الخطاب والخطوط البيانية^(٤) كما حددتها منظرو المنهج البراجماتيكى^(٥) فى مستوى الخطاب غير الموسوم أدبياً و « أوبرسفيدل »^(٦) فى مستوى الخطاب الأدبى ، وبالتحديد المسرحى ، محاولين فى الآن ذاته تنظيم هذه المفاهيم جميعاً فى رؤية متسقة ومتناسكة .

١ - سنن النوع الموروث

استقامت على ذلك النحو . وتقاس طرافة النص بمقدار عدوله عن السنن المعنية ، أى بمقدار ما يحدته من تصدع فى البنى التقليدية .

تنظم سنن النوع الموروث القائم على القص فى مستويين : مستوى أول وسنانه بشكل المضمون ، ومفاده أن الخطاب يجرى فى فضاء يتسع أو يضيق ، ويضم راوياً ومتقبلين^(٧) حقيقين . ولهذا الفضاء بفضاء الحكاية المروية علاقة المضمّن بالمضمّن . ومستوى ثانى سميناه مضمون الشكل ، حيث يفترض أن الراوى يقص - بطريقة معينة ، يستعرض لبعض معالمها فى موضع لاحق - حكايات تتضمن وقائع مثيرة وأحداثاً مشوقة تشد إليها انتباه السامع .

لعله من المفيد - قبل أن نقبل على دراسة المادة مباشرة - أن نستقرئ - وإن كان ذلك فى نظرة عاجلة - ما يسمى المقومات المؤسّسة للنوع والمحددة - وإن كان ذلك جزئياً - أفق انتظار القارىء عند مباشرته نصاً . فكل نص يحقق سنناً غزيرة فى الذاكرة ، ماثلة فى الذهن بالقوة ، معددة لكفاءة القارىء ثقافياً واجتماعياً وسياسياً . وهذه السنن هى وليدة ما عملت على ترسيخه تقاليد موروثة حتى

• اعتمدنا طبعة دار الآداب البيروتية ١٩٨٠ .

الثانية : مسيطر/مسيطر عليه ، ضمن « القطب التواترى »^(١٣) السياسى . والقطبية مردها إلى أن المسيطر سلبهم الإرادة ، تحقيقاً لمآرب تعارض مصلحتهم . والاستقراء العلامى لهذه الحالة يقودنا إلى استخلاص أن القائم بفعل السيطرة ، والمتصّب وفق النموذج العاقل^(١٤) مؤتياً ضد* يعمل على منح المحكومين الذين يحتلون فى حكم النموذج نفسه مرتبة الذات الحالية هبة سلبية بسلبهم موضوعاً ذا قيمة إيجابية ، عارفاً بذلك عقداً يفترض أنه ينظم علاقة الحاكم بالمحكوم ، مولداً فى الآن ذاته عند هؤلاء شعوراً بالافتقار^(١٥) مرده إلى أنهم يعتقدون - وإن يكن ذلك فى ضرب من الضموس - أنهم لا يستحقون تلك الهبة . ويتج عند الذات المعنية رغبة فى هو هذا الافتقار ورتق الخلل ، وذلك بالقيام - متى توافرت الكفاءة^(١٦) - برد فعل مناسب وفق مبدأ التبادل^(١٧) الذى يبنى عليه إلى حد بعيد نظام العلاقات الاجتماعية . وبذلك تتحول الذات من حالة إلى فاعلة .

ونفترض - استناداً إلى قرائن مضمنة فى السياق - أن الكفاءة الكفيلة بتحويل المحكومين من ذوات سلبية إلى فاعلة قادرة على إثبات كيانها تعوزهم ، لما وقرى ذهنهم من أن رد فعل يسىء إلى المؤن الضد^(١٨) يعرضهم لمخاطر لا قبل لهم بتحملها . لذا أثروا السلامة بالجنوح إلى اللهو والتسليه ، وهو إنجاز يصلهم بموضوع موسوم عندهم بقيمة إيجابية ، إذ ينسبهم ما سلبوا إياه من ناحية ، وهو من ناحية أخرى يرى لا يؤذى المؤن الضد ولا يصيبه بضر فلا يحملهم تبعاته . وما يشيع فى القهوة من فرضى مرحلة ليس بغريب عن هذا المشروع ، فيها يمد إنجاز الراوى القائم على قصص حكايات مشوقة بؤرته الرئيسة المعروضة للموضوع المسلوب . وهذا ما يوحى به قول أحد المتقبلين : « لولا العم مؤنس ما كنا نعرف كيف نقضى السهرة » ، كما يستفاد من حوار رفاقه فى موطن لا حق عندما ألحوا على الراوى أن يقص حكاية الظاهر ببيرس المليئة بالمغامرات وأعمال البطولة : « زبون ثان : نفذ صبرنا ونحن نتنظر سيرة الظاهر ببيرس/زبون أول : نعم والله حان الأوان ليقص علينا الأب مؤنس سيرة الظاهر/زبون ثالث : ما أمتع أيام الظاهر/زبون : أيام البطولات والانتصارات/زبون ٣ : أيام الأمان وعز الناس وازدهارها » .

« زبون ٢ : نريد أن نستمع عن الحق الذى يغلب الباطل/زبون ٧ : والعدل الذى يغلب الظلم » .

٢ - دور الراوى الغرضى عند المتقبلين :

نستخلص مما تقدم أن الراوى يضطلع عند المتقبلين بدور غرضى يبنى على شبكة صورية^(١٩) تحوى معالم^(٢٠) اللهو والمتعة والنسيان والاستغراق فى الماضى الأسطورى . ونشر هرضاً إلى أن الراوى هو الشخصية الوحيدة فى فضاء القهوة المضمن المعينة باسم هو العم مؤنس . ولعل اختيار هذه التسمية ليس بريها ، فتحليل سريع لدلالته اللغوية يفيد بأنه يتألف من الوحدات المعنوية الصغرى التالية : (حضور مألوف + مرغوب فيه + مبعث السآة + موسوم بعلامة إيجابية) . فإذا عمدنا إلى التلاصق بمواضع الحروف وتغيير ترتيبها انتهينا إلى تأليف لفظ شبيه بلفظ « النسيان » ، أما كلمة « هم » فإضافة إلى ما تدل عليه عادة من تقدم فى السن ، تتضمن دلالة حافة ذات مدى عاطفى روحى . وبذلك تكون التسمية خلاصة الدور الغرضى الموكل منهم إليه واختصاراً له .

فى الظاهر لا يبدو أن نص المسرحية يفرق سنن النوع القائمة أو يشد عنها ، فهو يحوى فى فضاء واحد هو فضاء القهوة راوياً يقص حكاية مغامرات لمتقبلين يصغون إليه فى اهتمام ، مبدئين ردوداً متحمسة ، محاوراً مع الشخصيات وترجيحاً لصدى الأحداث ووقعها فى نفوسهم .

لكن الظاهر ليس بالضرورة مرآة عاكسة للباطن ، محاكياً له فى صدق وأمانة ، فكثيراً ما تكتسى العلاقة بينهما شكل شبكة ملتوية المسالك . وفى ظننا أن دراسة وضعية الراوى تميننا على الكشف عن مدى تصرف المؤلف فى البنية الموروثة وتوظيفها لتأدية معان لم يكن لها فى ذهن مستعمل هذا النمط من التواصل قدماً حضور .

علاقة الراوى بالمتقبلين

دراسة وضعية الراوى تقتضيها فى مقام أول أن نحدد نوع العلاقة القائمة بين الراوى والمتقبلين ، فذاك لا يفهم إلا فى ضوء علاقته هؤلاء . ولكنى نحدد هذه العلاقة بتعين أن نلّم بالمدى العلامى للفضاء الذى يحوى الطرفين . ونقصد بالمدى العلامى مجامع الدلالات التى درجنا على تحميله إياها ، أو المعلومات المخزونة فى ذاكرة الجماعة ، إضافة إلى ما يكسبه النص إياه من دلالات طريقة تستقرأ من السياق .

أ - فضاء القهوة ووضعية المتقبلين :

تجسد القهوة البؤرة الفضائية التى تتجمع فيها الرؤى ويجرى الاختيار^(٨) . ويرتبط فضاء القهوة بالفضاء الخارجى المحيط به ارتباط المحتوى عليه بالمحتوى^(٩) ، وذلك فى مستويين : أفقى وعمودى ، يضم فضاء القهوة أفقياً شرائح من المجتمع تنتمى إلى وسط متواضع ، ويختصر فى حيزه المحدود المغلق الفضاء الاجتماعى المنفتح . وآية ذلك ما يشيع فيها من مظاهر الفوضى المألوفة فى الأحياء الشعبية . « نحن فى مقهى شعبى ... ثمة مجموعة من الزبائن الجالسين على مقاعد متفرقة فى أرجاء المقهى ، ومعظمهم يدخنون النرجيلة ويشربون الشاي ... ويهيم يروح الخادم ويحىء حاملاً صوانى الشاي والقهوة . يسطر على القهوة جو من التراخى والفوضى الشعبية . وتسود ضجة الكلام مختلطة بقرقرة النراجيل ، وبأهان تنبعث من مذاهع عتيق^(١٠) .

ثم إن الشخصيات لا تمين بأسمائها ، ولا تعرف بيواعيا الذاتية ، على نحو يوحى بأنها رموز تحمل على المجتمع العربى ، وتثير ما يسميه بارت « صدى الواقع »^(١١) ، إذ يداخلنا شعور بتألف الفضاء الداخلى والخارجى وتداخلهما .

وفى المستوى العمودى يستفاد من الإشارات العرضية الواردة فى بداية النص على لسان « الزبائن » ، والمضمنة شكواهم من هموم الحياة وقسوة الأوضاع التى يصابونها ، إن هؤلاء ، ومن خلالهم المجتمع بفئاته العريضة ، يعيشون قطيعة مع قائم بفعل^(١٢) غير مشخص ، ولكننا نستخلص أن علاقته بهم تتنظم فى مستوى

* يستخدم المؤلف كلمة ومؤن بمعنى نرسل ، وكلمة ومؤن إليه بمعنى مرسل إليه . (التحرير) .

ومن حيث كفاءة الراوى فإنه يبدو - على حسب ما يستفاد من أقوال الزبائن - عارفاً بالحكايات القديمة مطلقاً عليها اطلاعاً واسعاً . وهو إلى هذا راغب في الاتصال بالزبائن وإمتاعهم بحكاياته . وحسبنا شاهداً على هذا قول أحدهم معقباً على صاحبه الذى أبدى ضيقه من إعطاء الراوى : « لا تخف ! العم مؤنس كالساعة ، لا يقدم ولا يؤخر بين لحظة وأخرى ستره آتياً يحمل كتابه » ، وقول آخر : « العم مؤنس لم يتخلف قط منذ عرفناه » . فالراوى مواظب على المجيء في موعد محدد من كل يوم ، لا يكاد يخلفه ، وكأنه يؤدى عملاً طبقياً رتيباً ، وكان الزمان استحال إلى فسحة ممتدة منسية . يضاف إلى هذا وذاك أنه يثق بصناعته ويحسن تأديتها . وآية ذلك ما يديه الحاضرون من لفة لرؤيته واللقاء به في حكاية جديدة ، وما خالج بعضهم من شعور بالقلق لإبطائه .

غير أن ما صرح به بعضهم من أن العم مؤنس يؤثر منذ مدة قصص حكايات تنتهي بخاتمة مأسوية يشعرونا باحتمال إنجاز الراوى مشروعا ثانوياً خفياً لا يستجيب لأفق انتظا الحاضرين وتوقعاتهم . ثم إن نظام الحقيقة الداخل المؤسس للنص^(٢١) يفترض بسط المشروع النقض المؤهل .

٣ - الراوى في مظهره الخارجى :

ما إن يحمل العم مؤنس بالقهوة حتى تنكشف سحابة القلق التى ألت بعض الحاضرين ، وهم شمرور بالارتياح نتيجة تحقق الرغبة في الاتصال بالموضوع الإيجابي الموهوم . يعقب ذلك ملفوظ وصفى يحمنا أن نسوقه ونعقب عليه بجملة من الملاحظات : « العم مؤنس رجل جاوز الخمسين ، حركاته بطيئة ، ووجهه يشبه صفحة من الكتاب القديم الذى يتأبطه . التعبير في ملامحه محموة حتى ليجس المرء بأنه إزاء وجه من شمع أضر ، عيناه جامدتا النظرة ، وتوحيان بالحياة الباردة وبالجمللة أهم تعبير نلاحظه على وجه مؤنس الحكاوى هو الحياة الباردة الذى سيحافظ عليه طوال السهرة » . (ص ٥٨) .

وهنا نلاحظ أن مظهر الحكاوى (أو الراوى) يباين بوضوح الجو العام السائد في فضاء القهوة . فهذا يتسم مثلاً ألماً بالهوية ، فيما يتصف ذاك باللابالاة . وشغل إلى جعل الراوى يحتل من مرتبة المصادقية العلامى^(٢٢) مرتبة « السر » ، أى أنه كيان بلا ظاهر ، في حين يحتل الزبائن من المرتبة نفسه مرتبة « الكذب » (أو « الزيف ») ، لأنهم يتكلفون إظهار ما لا يسطنون . وقد لا تكلف النص ما لا يحتل إن أولنا مظهر الراوى الخارجى الموحى بضرب من الإحباط^(٢٣) على أنه تجسيد في المستوى المرنى المادى لحالة الاستلاب الخفية التى يعيشها الزبائن ومن خلالها المجتمع بشرائحه العريضة . فهل لكان الراوى العميق علاقة بظاهر الزبائن الموحى بالانتشاء^(٢٤) ؟ ذلك ما سنتبينه في نهاية التحليل .

إلى هذا تلفتنا إشارة مضمّنة في الملفوظ المذكور ، وهى أن الراوى يتأبط كتاباً قديماً . ولعله الإشارة مدى استعارى يحتل بوصفه هذا عدة تأويلات ، نقف منها على اثنين : الأول أن الكتاب يرمز - من وجهة الزبائن - إلى معرفة الراوى وسعة اطلاعه ويدل عليها . وهل هذا فله عندهم قيمة إيجابية بوصفه موضوعاً مؤهلاً^(٢٥) . أما الثانى فنستمد من نظام الحقيقة الداخلية في النص ، ومفاده أن الكتاب رمز

للموروث في مفهومه الواسع ، بل للتاريخ في مداه الإيديولوجى ، ومن حيث هو معلّم ومؤيد موضوعى مجرد ، وما الاب مؤنس سوى مفوض عنه . ويدعم تأويلنا هذا تضمن الملفوظ عبارة « التزام الحيادة » اصطلاحاً ملازمة الموضوعية في التفويض والحكم . وهكذا يتجلى الراوى من خلال هذا الوصف صوتاً بلا صوت ، مظهرراً بلا ظاهر ، حضوراً غائباً . وهكذا أيضاً يكتسى الملفوظ الوصفى مدى استعارياً تجسداً في صورة حسية ملموسة أوضاعاً غير مرئية خفية .بقى أن نتساءل عن هوية المتلفظ بهذا الملفوظ . فمن الواضح أن الراوى ليس مصدر وصفه لذاته ، فهل ينظر إليه من وجهة الحاضرين في القهوة ؟ إن استقراء سطحياً للملفوظ يفيدنا بأنه من قبيل الفعل التأويل العاكس لرؤية من رؤى المسرحية العميقة . ولما لم يكن هؤلاء - كما افترضنا - معرفة حبقية هين الكيان^(٢٦) ، استبعدنا أن يفقوا على دقائق تتطلب معرفة ووهياً ، وانضى - من ثم - أن يكونوا مصدر هذا الفعل التأويل . لا سمعنا إذن إلا أن نقرر أن هون البث هو الباث الخفى المنظم لقيم النص الداخلية الأصلية . ولا أدل على ذلك من أن الملفوظ يكتسى في بعض المواطن مسحة شاعرية . كما أن الإشارة إلى أن الراوى « سيحافظ على الحيادة الباردة طوال السهرة » تشى بحضور متلفظ واع ينظم النص ويصوغ المادة وفق خطة معينة .

٤ - مشروع ثانوى خفى ؟

قبل أن يستهل الراوى قصص حكاياته يلتبس منه بعض الحاضرين أن يقص عليهم حكاية تتضمن نهاية سارة ، فيجيب الراوى بأنه لم يحن بعد زمن الحكايات السارة ، معللاً ذلك بوجود مراعاة تسلسل الحكايات المضمّنة في الكتاب . ويستدعى الطلب والرّد جملة من الملاحظات نختصرها فيما يلى :

١ - أن الطلب يؤكد أن دور الراوى الخرسى يتركز عند الحاضرين على إمتاعهم بحكايات سارة استجابة لعقد ضمى قائم بين الطرفين .

٢ - أن هؤلاء لم يتساءلوا عن المعان الخفية للحكايات السابقة ولم يستفيدوا منها . وهكذا ظلّ فعلهم التأويل قاصراً ، وظلّت تبعاً لذلك كفاءتهم في المستوى المعرفى محدودة .

٣ - أن الراوى فى رده ينفى مقاصده الحقيقية ، ويوهم بعدم المعرفة عن الذات . فإذا هو استرى عند الفارىء (أو المتفرّج) باطناً بلا ظاهر فهو عندهم ظاهر وياطن ، أى أنه يحتل في مرتبة الحقيقة في حكم مربع المصادقية العلامى .

٤ - أن هذا الرّد يوحي بأنه سيروى حكاية تتضمن كالحكايات السابقة نهاية مأسوية . وهكذا فإنه برغم الإحباط والإخفاق في تجاربه السابقة يعيد التجربة على نحو يسمح لنا باستخلاص سمتين من السمات المحددة لوضعته هما : الإرادة والشعور به وجوب الفعل . ثم إن توطئه العزم هذا على مواصلة المحاولة يكسب فعله مدى المعاناة والاختبار ، إذ سيتضح أنه يقاوم مساعداً للمؤنّى ، الضد ، يكمن في ذات الحاضرين ويحول دون تحقيق الراوى طلبته . وسيظلّ التردد بين الخفاء والتجلى مقوماً من مقومات المسرحية الثابتة .

مضمون الحكاية :

نخلص إلى تلخيص مضمون الحكاية التي يستهلها الراوى بقوله :
« ياسادة ياكرام ، قال الراوى الديبىارى رحمه الله تعالى : كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان ، خليفة في بغداد يدعى شعبان المقتدر بالله ، وله وزير يقال له محمد الملقب . وكان العصر كالبحر الهائج لا يستقر حل وضع ، والناس فيه يبدون وكأنهم في التيه ، يبيتون على حال ويستيقظون على حال . تعبوا من كثرة ما شهدوا من تقلبات وما تعاقب عليهم من أزمات . تنفجر من حولهم الأوضاع فلا يعرفون لماذا انفجرت ، ثم تهدأ حيناً من الزمن فلا يعرفون لماذا هدأت . يتعرجون حل ما يجرى ، لكنهم لا يتدخلون في ما يجرى . ومع الأيام اعتقدوا أنهم اكتشفوا سر الأمان في مثل هذه الأزمات ، ففعلوا بما اكتشفوا ، ورتبوا حياتهم على أساس ما اعتقدوه أسلم الطرق إلى الأمان ، وما اعتقدوه آمناً ورتبوا حياتهم على أساسه . (ص ٥٥) . وكان قوام هذا الاعتقاد هو عدم التدخل في شؤون الساسة مهما احتد الخلاف بينهم ، والتزام الطاعة لأولى الأمر خشية العقاب . وهذا ما يصرح به شخوص يمثلون شرائح من عامة المجتمع :

« رجل أول : عندما يترى الخليفة على العرش لا أحد يطلب من حامية بغداد رأياً أو نصيحة/ رجل ثان : وعندما يمتحن الخليفة وزيره يأمرنا بطاعته/ المجموعة : نطيعه/ رجل ثالث : وكذلك بالنسبة لقاضي القضاة/ رجل ١ : والقواد والولاة/ المجموعة : لا يطلبون من حامية بغداد رأياً أو نصيحة/ رجل ١ : يأمرونا بالبيعة/ المجموعة : لنبايع/ رجل ٢ : ويأمرونا بالطاعة/ المجموعة : نطيعه/ المرأة الأولى : ذلك هو سر الأمان في هذا الزمان/ الرجل ٣ : تعلمنا من الجلادين وسيماطهم المرسعة بالمسامير/ الرجل ١ : ومن حراب الحراس وحيروهم الزجاجية/ المرأة الثانية : ومن السجون التي لا تفتح أبوابها إلا إلى الداخلين . (ص ٥٦) .

ذلك كان موقفهم في السابق ، وكذلك هو في الحاضر ، عندما نشب خلاف حاد بين الخليفة ووزيره . وكان لاستفحال هذا الخلاف تأثير سيء في أوضاع البلاد الاقتصادية فتردت أحوال الناس المادية حتى أصبح - كما يقول أحدهم - يمدح مظهراً من تواضعه عنده رغب في خبز ، ومع ذلك ظلوا يبهتهم الرافض للتدخل فيها بحسبون أن ليس لهم به شأن ، متشبثين بشعارهم القائل : « فخار يكسر بعضه بعضاً ، ومن يتزوج أمناً نأده عمناً » ، وذلك برغم تدخل الرجل الرابع الذي حاول من طريق بسط الأسئلة أن يستدرجهم للتساؤل عن معنى ما يجرى ويعدونه عادياً .

وقد أفضى الخلاف بين المتنازعين إلى إصدار الخليفة أمراً يقضي بسد جميع المنافذ المؤدية إلى خارج البلاد ، وبفتيش الخارجين فتفتشا حازماً ، لما انتهى إليه خبر اهتزام الوزير طلب النجدة من قوى خارجية . وظن الجميع أن نهاية الوزير أوفت ، إلا أن حدثاً جديداً طرأ ، قاله يأس الوزير أملاً ، ومؤذناً بتحول الوضع جذرياً . ذلك بأن المملوك جابراً الذي بطمخ في نيل الحظوة عند الوزير والزواج من « زمرد » إحدى جواريه ، اهتدى إلى حيلة تمكن الوزير من إنفاذ رسالة إلى أحد الملوك الأجانب ، وهي أن يخلق شعرة ، ويكتب الرسالة على رأسه . وتم له ذلك ، وتمكن من مغادرة البلاد حاملاً إلى ملك الأعاجم الرسالة الحبيطة على رأسه . ولما انتهى إليه أمر الملك بخلق

شعره ، وقرأ الرسالة فإذا هي تنص على دعوة إلى غزو البلاد ، مع تعهد بفتح أبوابها خدعة ، وتشفع بنصحه بأن يقتل حامل الرسالة خشية تسرب الخبر واقتضاح السر . واستبشر الملك بقرب تحقق حلم طالما راوده وعز عليه تحقيقه لمناعة الأبواب ، فأمر بقتل جابر ، وقدم المدينة في جيش ضخم فحرقها ، وقتل عدداً كبيراً من أهلها ، وبب خيراتها . وتنتهي الحكاية كما يلي :

« يتم الصمت فترة مديدة ثم يهبط الرجل الرابع من بين القتل ويقف قرب الحكواتي . بعد قليل تظهر زمرد في الطرف المقابل فيناولها الحكواتي رأس المملوك جابر فتحضنه وتقبله ، ويحركات بطيئة كالطوقس يتقدمون جميعاً تتوسطهم زمرد التي تحمل الرأس بين يديها ووراءهم أكوام الجثث .

— الجميع : (معا إلى الزبائن والجمهور) من ليل بغداد العميق نحدثكم . من ليل الويل والموت والجثث نحدثكم . تقولون : فخار يكسر بعضه بعضاً ، ومن يتزوج أمناً نأده عمناً . لا أحد يستطيع أن يمنكم من أن تقولوا ذلك . لكل واحد رأى ، وتقولون هذا رأينا . لكن إذا التفتتم يوماً ووجدتم أنفسكم غرباء في بيوتكم/ الرجل الرابع : إذا عصمكم الجوع ووجدتم أنفسكم بلا بيوت/ زمرد : إذا نذرجت الرؤوس واستقبلكم الموت على عتبة صبح كتيب/ المجموعة : إذا هبط عليكم ليل نقبل وملء بالويل/ الجميع : لا تنسوا أنكم قتلتم يوماً : فخار يكسر بعضه بعضاً (ص ١٦٦) .

المدول عن السنن والخطبة البيانية

يبدو القص في قسمه الأكبر مستجيباً لسنن النوع المعروفة كما ألعنا ، فالراوى يقص حكاية تتضمن أحداثاً ومغامرات مشوقة ، والحاضرون يبدون اهتماماً بالحكاية فيعلقون على هذه الأحداث ويعبرون عن إعجابهم بمغامرة البطل وذكائه . ومع ذلك تطالعنا في المستوى السطحي وجوه ثلاثة من المدول عن هذه السنن :

— أولاً ، أن طريقة عرض الراوى لأحداث الحكاية تختلف اختلافاً بيناً عما تفهنا به مصادر قديمة من أن للراوى حضوراً طاعاً في قضاء الحفل ، إذ يعتمد القيام بحركات وإشارات ، ويطن في ذلك ، إيماناً بأنه يحاكي ما وقع حقا ، فيؤثر في الحاضرين ويثير حماسهم . ونكتفي بإيراد شاهدين أحدهما قديم هو قول الجوزي في « تليس إبليس » : « القاص يحكى مع تصفيق يديه وإيقاع برجله . وبوجب ذلك تحريك الطباع ، وتهييج النفوس ، وصياح الرجال والنساء ، ولمزيق الثياب ، لما في النفوس من دقائق الهوى » (٢٦) ، والثاني حديث ، يتلخص في تأكيد « شارل بلا » في كتابه عن الجاحظ على « أن القصص صنف قريب من صنف الممثلين ، وأن الراوى يعتمد على ثقافته ولسانه وانفعالاته وإشاراته وحركاته وإقناع أدائه ، بما في ذلك تشكل الجسم وحركته » (٢٧) ، في حين يلتزم الراوى ما يسميه المتلفظ الخفى الحياء ، متجاهلاً ردود الحاضرين المتحمسة ، وكأنه ينقل خبراً ليس معنياً به بأمانة وموضوعية .

— ثانياً ، إذا كان القصص قد درجوا على توثيق رواياتهم بإسنادها إلى محدث تفترض فيه الأمانة ، إيماناً بواقعية الأحداث ، فالسنة المتبعة في القص هي رواية حكايات تكتسى طابعاً أسطورياً بعيداً عن الواقع ، فيما تدل القرائن على وجود تشابه بين بلى الأوضاع القائمة في

يعرف بأنه تشبيه طرفه الثاني يقوم على التوسع بالسرد والتجسيد المادي المحسوس لأوضاع مجردة ومعقدة .

ثالثاً ، إدراج شخصية الرجل الرابع الذي يتدخل في عدة مواطن محاولاً تهدئة نظرة المخاطبين إلى الواقع وجعلهم يتساءلون عن معنى ما يجري .

رابعاً ، إبراز التضارب بين القول المتخذ شعاراً للتصرف (وهو عدم التدخل في شؤون يحدونها لا تعنيهم) ووضعية البؤس المادي والمعنوي الذي يعيشونه نتيجة تزداد أحوال البلاد الاقتصادية ، وتنافس المتنازعين في فرض الضرائب لدعم نشاطهم العدائي .

خامساً ، توخي الإغراب في مستوى التعبير ، وذلك باستعمال أسلوب شعري موسوم بضرب من الفخامة ، يعتمد كتاب المسرح الكلاسيكيون المعروفون لتأدية معانٍ وقيم نبيلة ، وذلك في مواطن تعكس مشاعر رخيصة ، ومطامح غير مشروعة ، مع تمعد استعمال تعابير مبتذلة تحدث مفارقة ، وتفضح - من ثم - هذه المطامح الرخيصة ، نسجاً على منوال شكسبير في مسرحيته وإمكانية مقاومة ترقى الملك أوى (٢٨) ، إذ يعمد إلى استعمال أسلوب شكسبيرى فخم في عالم يسوده الغش ويتحكم فيه المراهون وهتاة السوق السوداء . ومثال هذا الأسلوب في المسرحية المدروسة قول جابر معبراً عن الأمل الذي يحده وهو يقصد بلاد الأحاجم : « الطريق الداهية إلى بلاد المعجم متعرجة وطويلة ، أما الطريق العائدة من بلاد المعجم / فهي مستقيمة وقصيرة / البراري خضراء وملونة ، لكنها ساكنة ولا تستطيع أن تحت جوادها مثل الشمس متوهجة تتألق كالعروس لكنها مقيدة بدورها / ولا تستطيع أن تحت جوادها مثل / أقسو على حوافر جوادى لأن ملء بالأشواق / كل ما ينتظرني لا يحب الصبر والفراق / لا الزوجة ولا الثروة ولا المراتب / المرأة يرتضى سرواها إن طال انتظارها / والثروة تتخاطفها الأيدي إن طال انتظارها / والمراتب يفتصبها الرجال إن طال انتظارها » (ص ١٤٧) .

سادساً ، تمعد التراوح بين « الوكل » و « فسح الوكل » (٢٩) على امتداد القص . والمقصود بالوكيل أن يعمد فاعل التلفظ (٣٠) إلى ذوات المفرد (٣١) عملية البث والتخاطب في ظروف طبيعية مباهنة زمانياً ومكانياً للظروف الحافة بالتلفظ ، مستهدفاً الإيهام بأنه يحيل على مرجع الأحداث ، ويأن ما يسرده قد حدث حقاً .

سابعاً ، تتوزع الحكاية بخاتمة تلخص منها شأيتها ومن الخطة مداها . ويصح أن نعدّها فعل كلام (٣٢) . وهي بوصفها هذا تقوم على قصد (٣٣) هو الرغبة في إفادة المتقبل وجعله يتمثل الحكاية ويعتبر بها ، وعلى صيغة (٣٤) تقوم على المزاجية بين الطقسي المجسد في حركات الممثلين البطيئة عند حملهم رأس جابر الضحية وسبب هلاك صاحبه ، والواقعي القائم على استدعاء شخصيات كانت شاهداً على تألق جابر وأفوله ، كما تراوح بين إبراز الباطل والنطق بصوت الحق ، صوت الضمير الجماعي الغائب ، وبين الشعري المؤثر ، والمنطقي التعليمي .

الجزء : نخلص إلى تعرف النتائج التي انتهى إليها مشروع كل من الطرفين ، فردود الزبائن الجددية ، الممتدة من بداية سرد الراوي وقائع المغامرة إلى مشاركته النهائية ، تدل على تحقيقهم جزئياً مشروعهم

كلا الواقعيين : واقع المتقبلين وواقع الرواية المحكية . وقد فطن المتقبلون لهذا التشابه دون أن يستخلصوا النتائج المنطقية لفهمهم ، ويبتدوا إلى الروابط الخفية بين الأسباب والنتائج . وما يدل على تفتّهم للتشابه المذكور الحوار التالي ، الوارد في معرض تبرير الراوي تأجيل قصص الروايات السارة : « الحكواتي : الحكايات مرتبطة بعضها ببعض . . . سيرة الظاهر بيبس يحمل دورها عندما نفرغ من قصص هذا الزمان / زبون ثان : أي زمان ؟ / الحكواتي : زمن الاضطراب / زبون (٣) : هذا الزمان نعيشه / زبون أول : نذوق مرارته كل لحظة / زبون (٣) : فلا أقل من أن ننسى همنا في حكاية مفرحة » . (ص ٥٣) .

ثالثاً ، أن الحكاية تنتهي - خلافاً لما جرت به العادة - على نحو مأسوي . ولا شك في أن العدول عن السنن الموروثة ليس من قبيل الترف الفني ، ولكنه يندرج ضمن ما يعرف بالخطوة البهائية . وتعرف الخطوة من الوجهة البراجماتيكية بأنها جملة الأساليب اللغوية والبلاغية والمنطقية التي يتوسل بها المخاطب ويعتمدها في خطابه ، انطلاقاً من موقعه من المخاطب ، ووفقاً للملابسات الحافة بالمخاطب ، ولوضعية الطرفين في مستوى الكفاءة ، وذلك بغية التأثير في المخاطب وإقناعه بفائدة تبني وجهة النظر المعبر عنها ، والتصرف بمقتضى ما تحمله عليه .

الراوي محكوم في وضعيته بعاملين : الأول أنه كسائر أفراد المجتمع في وضع المسيطر عليه ، لا يمتلك القدرة المادية على مواجهة المؤن الضد الخارجي ، المسيطر والقادر . لذا وجب أن يتوخى قادراً من الحيلة والحذر في خطابه لأصحابه . ويتلخص العامل الثاني في أنه ليس له على هؤلاء سيطرة فعلية ، وغاية ما يمتاز به عليهم الإدارة والمعرفة . ويستوجب ذلك أخذهم من حيث يرغبون ، وبوسائل تعليمية بيداجوجية ، حتى يستخلصوا بأنفسهم الأسباب التي ترتبت عليها النتائج السيئة ، ويبتدوا إليها تلقائياً .

وستعرض فيما يلي أهم الوجوه المكونة لخطته :

أولاً ، أن الراوي - ومن خلاله المؤلف (كما سنرى) - ينظم المادة تنظيمياً محكماً بحيث تبدو كأنها تأخذ مجرى حتمياً ، بل إنه يفتن في تقديمها ، مضفياً عليها شكلاً هندسياً ، بخاصة في وصفه حيل المتنازعين المبكرة للإيقاع بالخصم وإحكام الطوق عليه ، فترى أحدهما يكيل لخصمه الصفعة ، فيرد عليها بأعنف منها ، مثلها في ذلك مثل لأهبي الشطرنج في نسج الحيل للإيقاع بالمنافس ، حتى إن المؤلف يوصي بإسناد دور الخليفة ومستشاره والوزير ومساعدته إلى الممثلين أنفسهم ، إيماء إلى أن الأدوار لا تتغير وإن تغيرت الأسماء .

ثانياً ، أنه يبرز جابراً في مظهر البطل الذي يحسن استغلال الظروف ، متحاشياً معارضة المتقبلين الذين يبدوون ملاحظات تدل على إعجاب ببطنة جابر وبطولته . ويعقب ذلك تصوير مسبب لفظاعة ما آل إليه مصير البلاد بعد وقوعها في يد العدو الخارجي . وينطوي هذا التلاعب بمشاعر المتقبلين على جانب من السخرية .

ومن جهة أخرى يذكّرنا التظاهر بمجازاة الطرف المقابل في موقفه ، ثم إثبات بطلان الفرضيات التي يتبنى عليها بما يسمّى في المنطق « بالاستدلال بالخلف » ، وإن كان يكتسى في مجرى المسرحية شكل المباحة بين الدال والمدلول ، إذ يقوم الدليل على ضرب المثل الذي

التأويل الصحيح . وإذا كان الموضوع المصطفى (٣٥) وفق مفهوم « ديكرو » هو قصور الزبائن في التفكير ، وانعدام كفاءتهم المعرفية المؤهلة ، فالافتراض أن يتبنى المتفرجون موقفاً نقياً ، ويقوموا بالفعل التأويل المنشود . لكن كيف يتبين لهم ذلك ؟ الإجابة عن هذا السؤال تقودنا إلى تحديد خطة المؤلف في مخاطبته الجمهور . فمن الواضح أن المؤلف - مثله مثل الراوى المصطفى له ، والرجل الرابع المصطفى لكليها - محكوم في وضعيته بعاملين : الأول ، أن الظروف الخارجية المحيطة بالخطاب تفتضيه توخى الحيلة والتزام الحذر ، والثاني ، أنه يريد الإقناع بالتوصل بأساليب تعليمية ، من أظرفها التضمين في مستويات عدة ، أو التراكب التضميني ، فكما أن الزبائن يختلفون إلى القهورة طلباً للهو فكذاك يؤم الجمهور قاعة المسرح ابتغاء المتعة ونسيان ضغوط الواقع . ولما كان أولئك ينظرون إلى صورهم منعكسة في الحكاية ، جاز أن نستنتج أن المتفرجين يحاورون صورهم المضمنة في صورة الزبائن المضمنة بدورها في الحكاية ، المضمنة في الخيال الشعبي المجسد لضرب من التراث . وهكذا ترد إليهم صورهم مضاعفة في صور أخرى ، يعكس بعضها بعضاً ، ويحيل بعضها حل بعض ، ويشرح بعضها بعضاً ، وفق حركية (٣٦) قائمة على الإبعاد المستمر بين الذات وثنائيتها وترجيع صداها ترجيحاً متنوع الوجوه والسمات . وهكذا يتاح للمتفرجين النظر إلى واقعهم نظرة نافذة فاحصة ، والانتقال من الدائق المحسوس إلى الموضوعى المجرد ، فيلتفتون بأنفسهم ، وتحقق الوحدة بين الظاهر والباطن ، ويحصل الانتشاء ، وعندئذ يحل أوان قص الروايات السارة .

ويتشكل جماع وجوه التضمين في الصورة التالية : المؤلف سعد الله ونوس - أ - يقدم للجمهور - ج - الذي تربطه به وضعية تاريخية - س - حلبة مجسدة في الأثر المسرحي - د - وهذه الحلبة تحوى بدورها حلبتين : كبرى وصغرى ، تتضمن الأولى صورة مصغرة للأطراف الخارجية المذكورة ، حيث المؤلف يجسده الراوى - أ' - والجمهور يحيل عليه الزبائن - ج' - وهذان الطرفان تضمهما وضعية تاريخية - س' - شبيهة بالوضعية التاريخية المحيطة بالجمهور والمؤلف . وتحوى الثانية المجسدة في الحكاية المروية الأطراف الثلاثة موضوعة في ظروف مياينة مكانية وزمانية للأولى : أ' يشخصه الرجل الرابع المعادل الموضوعى للراوى وللمؤلف .

ج (يمثل شرائح من المجتمع تحيل على زبائن القهورة وحل الجمهور من خلالها) .

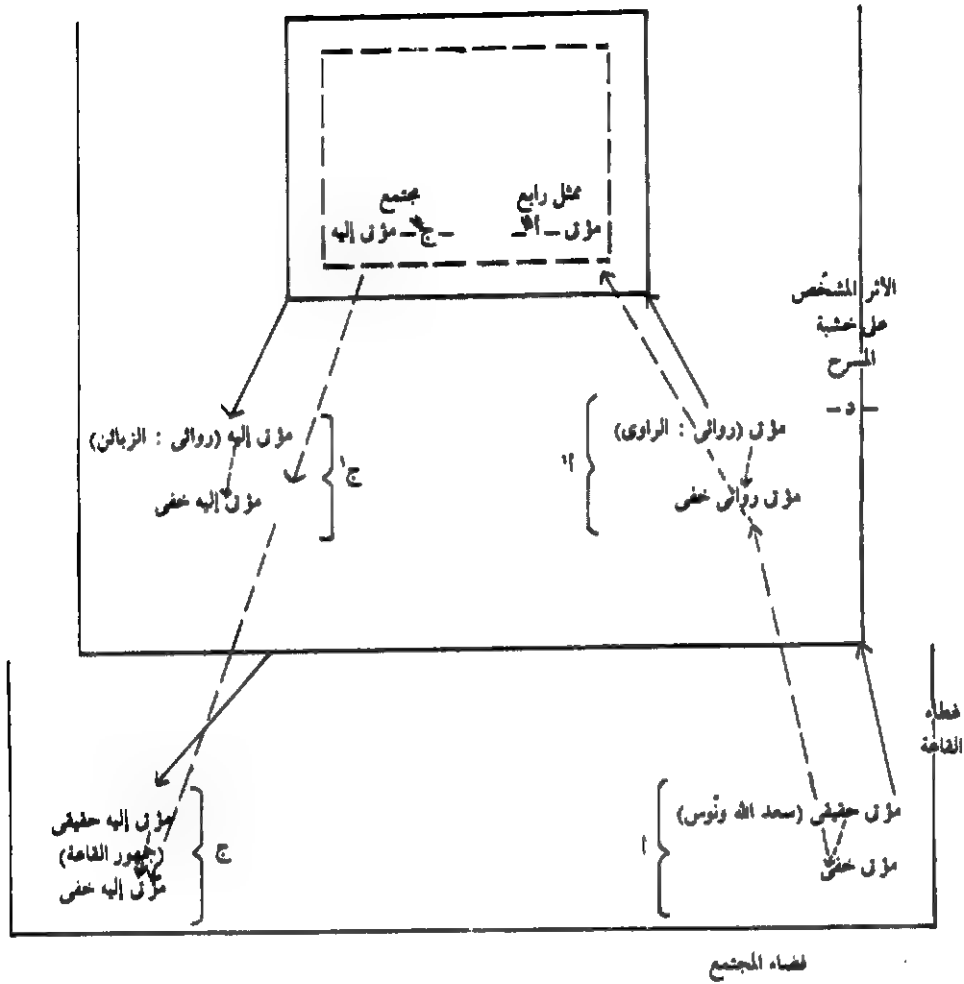
س (يجسد الوضعية التاريخية التي يعيشها الرجل الرابع ومجتمعها التي تحيل على الوضعية التاريخية المحيطة بالراوى والزبائن ومن خلالها بالمؤلف والجمهور) .

الراوى - كما رأينا - إلى الاستغراق في الماضي الأسطوري هرباً من الواقع ، وسعيًا إلى تمويض هذا بذلك . ونجاحهم - وإن يك جزئياً - في تحقيق مشروعهم يعد بالنسبة إلى مشروع الراوى المهادف إلى كشف غشاوة الجهل هذا المساعد للمؤق الضد الخارجى وتعريفهم بالذات - يعد فشلاً لأنه أسهم في تضليلهم وإخفاء الواقع عنهم .

أما النهاية فكانت هنية لتوقعات الزبائن ، ومولدة في نفوسهم المرارة والإحباط . فهل شفع ذلك بتحقيق الراوى طلبته المذكورة ؟

لننق بعض ما حلق به الحاضرون على الحكاية في نهاية السهرة « زبون (١) : ما هذه الحكاية ؟ زبون (٣) : إنها قائمة كالحكايات السابقة / زبون (٢) : إن لم تتغير حكايات العم مؤنس فمن الأولى أن نبقى في بورتنا / زبون : نأتى إلى هنا لنفرج عن كربنا ونسرى عن النفس لا لنكتسب ونحزن » . (ص ١٦٧) . هكذا انتهى « الاختصار التأويل » بالإحباط ، وهكذا كانت الحيلة حليفة الراوى وجزاءه ، ولم تسعفه معرفته ولاخطته التعليمية في استدراجهم إلى إعادة النظر في موقفهم وتصحيحه ، وصولاً إلى إدراك الذات ، فهل يجوز وحالة الإحباط تتناول المسرحية من جميع أقطارها ، وفي جميع المستويات ، أن نستنتج أنها تنبئ على نظرة متشائمة أساساً ؟ ملاحظة أولى تتبادر إلى الذهن هي أنه لو استفاد الاستنتاج المذكور صحيحاً لما أمكننا أن نفسر سبب تكلف المؤلف مشقة الكتابة وهناها ، وللاذ بالصمت . وفي النص قرائن تدل على أن هذه النظرة محددة بظروف وأنها موقوفة عليها ، وأنها ستجتاز متى تغيرت النظرة إلى الواقع وإلى الذات . من ذلك قول الراوى مخاطباً المتقبلين في بداية المسرحية بأن زمن قص الحكايات السارة لم يحن بعد ، وقوله في النهاية معقياً على إبداء بعض الحاضرين استيائهم من انتهاء المسرحية بفاجعة : إن تغير قص هذا الضرب من الحكايات مرهون بهم . ولا أظننا في حاجة إلى التبسط في التحليل لنبين أن الخطاب موجه في الحقيقة إلى المتفرجين وإلى المجتمع من خلاصهم بحكم ارتباط أولئك بهذا ارتباط الجزء بالكل . حسبنا أن نشير إلى تضمن النص في نهاية السرد ملاحظة مفادها أن المجموعة تتوجه إلى الزبائن وإلى الجمهور ، سائلة إياهم لحمل تبعات مواقفهم . ثم إن ما نعرفه من اعتداء سعد الله ونوس في عدد من مسرحياته ، وبخاصة منها المؤلفة بعد هزيمة ١٩٦٧ ، مثل « حفلة سمر من أجل » حزين ، و « سهرة مع أبي خليل القباني » ، و « الملك هو الملك » ، أساليب برهشت الفنية التي تقوم فيها تقوم عليه حل إشراك جمهور المتفرجين في العمل الفني . ووصل فضاء المسرح بفضاء القاعة يجعلنا نقطع بكل اطمئنان بأن المتفرجين يُعدون طرفاً مضمناً في الخطاب ، مقصوداً رأساً بعملية التبليغ . في وسعنا أن نقرر - استناداً إلى ما تقدم - أن تحقيق الانتشاء وهين اعتداء المتفرجين إلى الفعل

ويخلص الرسم التالي بعض ما قمنا بتحليله



من النية في القول إلى قول اللغة

انطلقنا في تحليلنا للنص من نظامه الدال أساساً . وقد تفجأ بعض الاستنتاجات التي انتهينا إليها القارئ ، ولعله يرفضها . فهل يحظى نظام القيم الإيديولوجية المستخرجة من مقولات غير خاضعة للتجربة وليس من الميسور التثبت من صحتها برضى المؤلف سعد الله ونوس فيعترف بها ويتعرف هو نفسه من خلالها ؟ وهل يريد أن يكون بكتابة أثر مسرحي ، أم باستدراج القارئ إلى أن يكون ؟ إذا كان التحليل ضرورياً لتتضح الخطوط الأساسية لنظام تفويحي (٣٧) فذلك لأن المعنى يستوى إلى حد في فضاء غير فضاء الخطاب المباشر . وتتلخص التساؤلات في النهاية في ما يلي : من المتكلم في النص ؟ وما الغاية من خطابه ؟ ومن يتبنى نظام القيم المضمنة فيه ؟ وإلى من يتوجه بها ؟ في هذا المجال نطالعنا مشكلة اللغة في كل مداها : الباث يسمى إلى امتلاك اللغة والسيطرة عليها ، بمحدوه الحرص على تنظيم خطاب متماسك ، لكن الأداة تعدى لا محالة المشروع وتسبقه أو تتخلف عنه ، فهي تفرض ضغوطها ، وتجاوز النوايا ، وتوسع الصدى . اللغة في الخطاب الخاص - كما يقول باختين - لغة كثر ، والخطاب الفرد متعدد الأصوات هو رزْم لكل أنواع الخطاب الأخرى ، ما سبق منها وما هو قائم . وما خطاب الراوي - تأسيساً على هذا - سوى

حصيللة لمجموعة هائلة من أنواع الخطاب الأيديولوجي والاجتماعي والشمعي ، القديم منه والحديث .

ولنفرض أن الدال طابق المدلول ، وأن القارئ أو المفرج اهتدى إلى فهم النوايا الخفية التي ينطوي عليها خطاب الراوي ، فالحظية لا تحل ، وتسلمنا إلى قضية أخرى لا تقل عنها خطورة وتعقداً ، وتتصل بعلاقة المسرح الأيديولوجي بالسواق ، ومدى تأثير ذلك في هذا . ولعل « دور » Doré كان حل حق عندما أشار إلى أن الذين يؤمنون هذا النمط من المسرح مقتنعون مسبقاً بالاتجاه الفكري المنبثق عليه . وهل هذا ألا يحاكي هذا المسرح تفكيرهم في هذه البؤرة الفضائية الوهمية التي هي خشبة المسرح ، فإذا بهم ينظرون إلى أنفسهم نظرة نرجسية ، وإذا بهذا المسرح يلتقي موضوعياً بصنوه التقليدي القائم على الوهم والتطهير ؟

ومع ذلك ، وبرغم كل ما نوجهه من نقد لهذا الضرب من المسرح ، فلعل فائدته ليست منعدمة تماماً ، وإن لم يكن ذلك إلا في جعل علاقتنا بالمرور والتاريخ مشكلية . ومتوترة . وإذا استقام للمؤن الضد الخارجى أن يوجه الخطاب على نحو يخدم مصلحته ، أفمن الحتمى أن يخفق المؤن في تأسيس عقد من حيث نبع الأول ؟

الموامش :

Sèmes - ٢٠
Carre veridictaire- veridiction - ٢١
disphorie - ٢٢
euphoric - ٢٢
objet de qualification - ٢٤
Savoir sur l'être - ٢٥
طبعة إدارة الطباعة ، المخترة - القاهرة ، ص ١٢٣ .
٢٧ - ترجمة إبراهيم الكيلاني - طبعة القاهرة ، ص ١٥٩ .
L'irrealistibilité a succession du roi Ul - ٢٨
debrayage-embayage - ٢٩
Sujet de l'énonciation - ٣٠
Sujet de l'énoncé - ٣١
Acte de parole - ٣٢
Illocution - ٣٣
La cutaire - ٣٤
Poes' ٣٥
Gestus - ٣٦
Axiologique - ٣٧

Sujet d'état - ١
Rôle thématique - ٢
Rastier-Courtes - ٣
Stratégies discursives - ٤
Pragmatique - ٥
Überfeld - ٦
Narrateur/ Narrataire - ٧
épreuve - ٨
Contenant/ Contenu - ٩
١٠ - ص ٥١ .
L'effet du réel - ١١
acteur - ١٢
isotopie - ١٣
modèle actanciel - ١٤
manque - ١٥
Compétence - ١٦
échange - ١٧
anti-destinateur - ١٨
Parcours Figuratif - ١٩

حكاية الجارية تودد قراءة حضارية

نبيلة إبراهيم

(١) ليست «حكاية الجارية تودد» ، وهي إحدى حكايات ألف ليلة وليلة^(١) ، غريبة عن حكايات الليالي فحسب ، بل هي حكاية غريبة في حد ذاتها .

فهى ليست حكاية تحكى عن عالم الجن والسحر ، وليست حكاية تحكى عن الحب المستلطف الذى بأسر صاحبه لمجرد رؤية صورة المحب ، أو لمجرد السماع عنه . وهى ليست حكاية الفقير الذى يتمنى أن يهرب من واقعه ، ثم يفتتح له كنز لتتحول حياته فجأة من الفقر المدقع إلى الثراء الكبير . هذه الأنماط من الحكايات التى يشيع جوها فى الليالي ، لا تنسب إليها حكايتنا . إن حكاية الجارية تودد حكاية إنسان يسعى إلى إدراك معنى وجوده ، وإلى البحث عن معنى الحياة ، وهى حكاية يتحدث فيها التراث إلينا ويطلب بحقه فى التصديق . ثم هى حكاية تتولد فيها المعرفة من التجربة ، وتدفعنا إلى إدراك الكليات من الجزئيات .

ثم هى حكاية تنطوى على الثنائيات المتقابلة : ثنائية الفرد والمجتمع ، واللغة والكلام ، والثقافة الرسمية والشعبية ، وثنائية الذاكرة المستمرة والتركيب الآنى ، وثنائية التركيب الرأسى والتركيب الأفقى . وكل هذه الثنائيات يمكننا أن نردها إلى مستوى المعرفة وقوة الكلام . ذلك لأن الثنائيات المتعارضة تخلق بناء من المعنى ، كما يقول جريماش ، أكبر تعقيداً من مفردات عناصره^(٢) .

وتحكى الحكاية أن الجارية تودد كانت معروضة للبيع لتوفى بثمانى دهنون مولاهما الذى ركبه الدين نتيجة لتبديده ثروة أبيه المتوفى ، وأصبح شيخ الفقير يتهدده ليلاً ونهاراً . ولكن الجارية تودد استبدلت بهذا المشروع المادى مشروهاً معنوياً ، أو لنقل معرفياً ، فقيمتها ، كما نقول ، ليست فى المال ، بل فيما لديها من العلم والمعرفة . ومن ثم فقد طلبت عرضها على هارون الرشيد كى يجتبر علمها ومعرفتها على أيدي كبار العلماء فى الفقه والتشريع واللغة والطب والفلك والمعارف العامة ، وفى الموسيقى ، بل فى لعبة الشطرنج ، واشترطت أن يخلع كل عالم عنه طيلسانه إن هى برته ، علامة على تسليمه بنقص علمه واكتمال علمها . ووافق هارون الرشيد ، ونجحت الجارية تودد فى التجربة ، ودفع إليها جميع العلماء طيلساناتهم ، كما أقر هارون الرشيد فى النهاية بأن الجارية لا تقدر بمال .

وليس الهدف من هذه الحكاية أن الجارية كانت تريد إثبات علمها الواسع فى كل فرع من فروع العلم والمعرفة ؛ فنحن حين نسلم بهذا الهدف ، إنما نسلم بجزئيات الحكاية دون كليتها . ولكننا إذا سلمنا بأن وظيفة النص لا تتحقق إلا فى إطار علاقة الأجزاء بعضها ببعض من ناحية ، وعلاقتها بالوحدة الكلية للنص من ناحية أخرى ، حيث الجزء لا يبدو قيمته إلا بوصفه حركة فى معنى أكبر ، فإن هذا يتطلب منا قراءة أخرى للحكاية ، نسميها بادئ ذي بدء بالقراءة الحضارية للنص .

وإذا كنا الآن بصدد نص لغوى ، فإن هذه القراءة تتطلب منا أولاً أن نبحث فى الإجراءات الوصفية للنص ، وفى وظيفة الحقائق الصريحة والضمنية التى تشير إليها اللغة ثانياً ، ثم إنها تتطلب منا فى النهاية أن نحلل الحكاية بوصفها حركة فى العملية الحضارية العربية .

(٢)

يتركه ، ويسار به إلى منزله . وكان للرجل بنت يقال لها طبقة . فلما دخل عليها أبوها سألته عن ضيفه ، فقال : ما رأيت أجهل منه . وحدثها بحدثه ، فقالت : يابيت ما هذا بجاهل . أما قوله : أحملى أم أحملك ، أراد أحمدي أم أحديك ، وأما قوله : أترى هذا الزرع أكل أم لا ، فأراد هل باعه أهله فأكلوا منه أم لا ؟ ، وأما سؤاله عن الجنائز فقد أراد أن يسأل عما إذا كان المتوفى قد ترك حقاً يحيا بهم ذكره أم لا . فخرج الرجل فقدم مع شئ لحادثه وقال له : أتعجب أن أفسر لك ما سألتني ؟ قال : نعم ، ففسره ، فقال شئ : ما هذا من كلامك ؟ فأخبره عن صاحبه ، فقال : ابته لي . فخطبها إليه فزوجها إياها ، وحملها إلى أهله . فلما رأوها قالوا : وافق شئ طبقة ، فذهبت مثلاً ، بضرب للمتوافقين ^(١) .

ولا تخرج حكاية الجارية تودد كذلك ، من ناحية الشكل ، من كونها حكاية الأغاز . وهذا ما يدهونا إلى القول بأنها تحول عن حكاية الأغاز النمطية ، فأحداثها الأساسية تتلخص في مجموعة من الأغاز التي تدور بين عمتين وعمتين ، بحيث تكون الجارية تودد في البداية هي المنتجة ثم تتحول لتصبح المنتجة . ولكن حيث إن حكاية تودد تعد أولاً إحدى حكايات ألف ليلة وليلة من ناحية ، كما تتميز بأسئلتها الخاصة من ناحية أخرى ، فإنها تعد لذلك حكاية ذات دلالة ومغزى خاص ، أي أنها بقدر ما تقترب من حكايات الأغاز تبعد عنها كثيراً .

وهذا ينقلنا إلى البحث في المستوى الحصارى الثانى للحكاية .

(٣)

وإذا كان لنا أن نعد حكايات ألف ليلة وليلة نصاً موحداً ، هل الرغم من تنوعه ، فإن حكاية تودد لابد أنها ترتبط بحكايات الليالي برابط ما . وهي في الحقيقة ترتبط بسائر الحكايات برابطين ، رابط شكل وآخر معنوي ، من شأنه أن يكشف عن بعد من الأبعاد الحصارية في الليالي .

أما من الناحية الشكلية ، فهي ترتبط بحكايات الليالي في بدايتها ونهايتها . أما بدايتها فهي تشارك حكايات الليالي في أنها تصدر عن مصدر واحد هو شهر زاد ، التي تضع بصمتها قبل كل حكاية بقولها : « بلغني أيها الملك السعيد ذو الرأي الرشيد » . وهي تشارك الليالي كذلك من ناحية البنية الشكلية ، من حيث إنها تبدأ بحالة الاستقرار التي سرعان ما يعقبها نقص أو عيب في حياة الأسرة . فهي تحكى ، كما سبق أن ذكرنا ، من تاجر ثرى يعيش في بحبوحة من العيش ، ثم يبدو شبح الموت مهدداً لكيان الأسرة فيختفى الأب مخلفاً ثروته الطائلة لابنه الوحيد . وعلى طريقة الليالي في الوصول بالتعبير إلى الحد الأقصى من الانفعالات ، تصور الحكاية الابن مستغرقاً في حزنه كأنه لا يستطيع منه فككاً . ثم لا تلبث أزمته أن تنفجر عندما يقتحم إخوان السوء عليه حياته ، ويخرجونه من حالة الغم إلى الانبساط ، ومن الجدبة إلى اللامبالاة ، حتى إذا نفذ ماله في صحبة الإخوان ، تركوه وحيداً بلا مال أو غلان .

« قالت : بلغني أيها الملك السعيد أن أبا الحسن بن الخواجا لما دخل عليه أصحابه الحمام فكوا حزنه ، نسي وصية أبيه ، وذهل لكثرة المال ، وظن أن الدهر يبقى معه على حال ، وأن المال ليس له زوال ،

فعل مستوى الإجراء الوصفى للنص نلاحظ أن حكاية الجارية تودد هي حكاية من حكاية ، تعكس في حد ذاتها مستوى حصارياً محدداً . ونعني بالحكاية الثانية تلك الحكاية النمطية من الأغاز ، التي ترد في تراث شعوب العالم بأسره . والحكاية النمطية هذه تخضع لقانون الثبات والتغير ، فهي بوصفها نصاً ثابتاً ، تحكى عن الأغاز تطرح من سائل إلى مسئول ، وعلى المسئول أن يثبت تمهيزه الفكري بحله للأغاز المطروحة عليه ^(٢) . أما في إطار التغير ، فإن الحكاية ، وهي تقدم في أزمنة مختلفة وأمكنة مختلفة ، تتغير روايتها بتغير نصها ، وتغير مجالها ، وتغير قارئها أو مستمعها . فالحكاية حل هذا النحو تعد نصاً مفتوحاً ، إذ إنه مع استمرار روايتها يكون هناك توقع لرواية جديدة .

وقد كانت حكاية الأغاز ، في أصولها الأولى ، تعبيراً عن فكر أسطوري درامي . وأقربها إلى أذهاننا حكاية لغز أبي الهول في أسطورة أوديب ، التي أطبع فيها برؤوس الذين أخفقوا في حل لغز أبي الهول ، حتى جاء أوديب وحل اللغز ، فانقذ بذلك سكان طيبة من تهديد الوحش المهل ، الذي ما كاد يسمح حل اللغز حتى انفجر ومات .

هذا اللغز الدرامي وأمثاله ، تحول بعد ذلك حل مر العصور إلى حكايات أغاز مسلية . فيحكى في التراث الهندي « أن شخصاً نحت تمثالاً لفتاة من شجرة ، ثم جاء الثائر فزين التمثال ، وجعل له الثالث ملايح مميزة ، كما بحث فيه الرابع الحياة . فمن نصيب من بين هؤلاء تكون الفتاة ؟ هكذا سأل الملك أميرة لم يسبق لها أن نطقت بالكلام ، وكان الملك يريد أن يتزوج بها ، شريطة أن تنطق بتفسير لهذه الحكاية الملعنة . وأصرت الفتاة حل علم الكلام ، حتى قال أحد الحاضرين إن الفتاة لابد أن تكون من نصيب الرجل الذي نحتنا من الشجرة . وعندئذ نطقت الأميرة قائلة : إن الشخص الذي نحتنا هو أبوها ، وأن الذي زيناها هو أمها ، والذي ميز شخصيتها هو معلمها ، والذي نفخ فيها الروح هو زوجها ، بهذا نطقت الأميرة فتم زواجها من الملك إثر ذلك ^(٣) .

الحكاية حكمة من حكم الهنود التي اشتهر بها تراثهم . وهناك في التراث العالمي كذلك أغاز الملكة بلقيس التي طرحتها على النبي سليمان ، وكذلك أغاز « توارندوت » أميرة الصين التي كتب عنها الشاعر الألماني شيلر مسرحية تحمل اسمها ^(٤) .

والتراث العربي منذ العصر الجاهل مليء بحكايات الأغاز . وربما كانت حكاية « وافق شئ طبقة » من أقدم حكايات الأغاز التي وردت إلينا في تراثنا العربي القديم . في هذه الحكاية يروى أن « رجلاً من دهاة العرب وعقلائهم يقال له شئ آلى أن يطوف البلاد حتى يجد امرأة مثله فيتزوجها . فبينما هو في بعض مسيره إذ وافقه رجل في الطريق فسارا جميعاً ، فقال له شئ : أحملى أم أحملك ؟ فقال : أنا راكب وأنت راكب ، فكيف تحملى أو أحملك ؟ ثم سارا فاتتهما إلى زرع قد استحصد ، فقال شئ : أترى هذا الزرع أكل أم لا ؟ فقال الرجل : لم أر أجهل منك ، ترى نباتاً مستحصداً فتقول : أكل أم لا ؟ فسكت ثم سارا حتى دخلا القرية ، فلقيا جنازة ، فقال شئ : أترى صاحب هذا النمش حياً أم ميتاً ؟ فقال له الرجل : ترى جنازة تسأل عنها أميت صاحبها أم حي ؟ فسكت عنه شئ وأراد مفارقتها ، فأبى الرجل أن

این صفحه در اصل مجلد ناقص بوده است

این صفحه در اصل مجلد ناقص بوده است

والجدل معه ، وكلاهما يقاوم الفكر الشيوعي ، والنزاع لا يمتنع ، والخصام لا ينتهي . ومن خلال هذا الجدل الدائب كان يتولد دائماً الفكر الجديد . فإلى جانب هؤلاء جميعاً كان هناك إخوان الصفا ، الذين برز نشاطهم - على أرجح الأقوال - في عصر الكندي الفيلسوف (١٨٥ - ٢٥٢ هـ) ، وكانوا يؤكّدون « أنهم لا يتعصبون لمذهب من المذاهب ، وأنهم لا يعادون علماً من العلوم ، أو يهجرون كتاباً من الكتب ؛ لأن رأيهم ومذهبهم - حل حد قولهم - يستغرق المذاهب كلها ، ويجمع العلوم جميعها ؛ ذلك لأن مذهبهم هو النظر في جميع الموجودات بأسرها ، الحسية والعقلية ، من أوطأ إلى أرفعها ، ظاهرها وباطنها ، جليها وخفيها ، بعين الحقيقة من حيث هي كلها من مبدأ واحد ، وعلم واحد ، وعالم واحد ، ونفس واحدة » (١٨) .

وفي مجتمع كهذا ، وفي ظل حضارة راسخة متكاملة حل هذا النحو ، لا بد أن تكون للعلماء مسئولية كبيرة ، ومكانة جليلة . يقول المطهر المقدسي الذي عاش في القرن الرابع الهجري : « وبأى العلم أن يضع كنفه ، أو يخفض جناحه ، أو يسفر عن وجهه ، إلا لتجرد له بكيته ، ومتوفر عليه بآنيته ، مُعَانٍ له بالقريحة الثاقبة ، والروية الصافية ، مقترنا به التأييد والتسديد ، قد شمر ذنبه ، وأسهر ليله ، حليف النصب ، ضجيع التعب ، يأخذ مأخذه متدرجاً ، ويتلقاه متطرفاً ، لا يظلم العلم بالتصنيف والافتحام ، ولا يخبط فيه خبط العشواء في الظلام ، ومع هجران حادة الشر ، والترويح عن نزاع الطبع ، ومجانبة الإلف ، ونبد المحاكاة واللحاجة ، وإجالة الرأي عند غموض الحق ، والتأني بلطيف المأث ، وتوفية النظر حقه من التمييز بين المشبه والمتضح ، والتفريق بين التمويه والتحقيق ، والوقوف عند مبلغ العقول ، فعند ذلك إصابة المراد ، ومصادفة المراد » (١٩) .

ويحكى أن علياً بن يحيى النجم ، الذي جالس الخلفاء حوالى نصف القرن الثالث الهجري ، أسس « خزانة كتب عظيمة في ضيعته ، وسماها خزانة الحكمة ، وكان يقصدها الناس من كل بلد فيقيمون فيها ، ويتعلمون منها صنوف العلم ، والكتب مبدولة لهم ، والصيانة مشتملة عليهم ، والنفقة في ذلك من مال حل بن يحيى . فقدم أبو معشر النجم من خراسان يريد الحج ، وهو إذ ذاك لا يحسن كبير شيء من النجوم ، فوصفت له الخزانة ، ورآها وهاله أمرها ، فأقام بها ، وأحسب عن الحج ، وتعلم فيها علم النجوم ، وأهرق فيه حتى الحدة » (٢٠) .

والشيء الرائع هنا أن يشعر المجتمع بأسره بجلالة العلم والعلماء ، وأن يتعامل معهم لا على أساس أنهم حاملو العلم فحسب ، بل يمثلون الطهر والقداسة . ويحكى أن أحد الزهاد دخل خراسان فخرج أهلها بنسائهم وأولادهم مسحون أردانه ، ويأخذون تراب نعليه ، ويستشفون به . وكان يخرج من كل بلد أصحاب البضائع بضاعتهم ويتبرونها ، ما بين حلوى وفاكهة وثياب وفراء وغير ذلك ، وهو ينهام . حتى وصلوا إلى الأساكفة فجعلوا يثرون المتاعات وهي تقع على رؤوس الناس ، وخرج إليهم صوفيات البلد بمسابعهن وألقيهن عليه . وكان مقصدهن أن يلمسها فتحصل لهن بركة » (٢١) .

(٦)

وحكاية الجارية تودد ، التي رصدت عشرات الأسئلة في مجال

لا يحتاج معه إلى استفهامه واستعداده ، وأن يتجنب إيراد حكاية تستمحل ، أولفظ يسترذل . . . وقد بدأ النشاط الواسع يظهر في عهد الرشيد ؛ إذ كان الخليفة نفسه على درجة عالية من الثقافة والمعرفة ، ثم كانت الدولة قد وصلت إلى حالة الاستقرار بعد أن اجتازت مرحلة الخطورة التي تواجه الدول عند قيامها . ففي مجلس الرشيد كانت تعقد مناظرات بين الشعراء ، ومناقشات بين الفقهاء ، ومساجلات بين أهل الفنون والأدباء (٢٢) .

ومعنى هذا أن العلم كان قد حفظ وهضم ، وأصبح أشبه بالحكايات المتناقلة .

ومن الطريف أن حكاية الجارية تودد احتفظت بجو المساجلات العلمية التي كانت تعقد في دار الرشيد ، فكانت مساجلاتها مع كل عالم حل حدة ، بالإضافة إلى تفتنها في لعبة الشطرنج وفي العزف على العود . ثم إنها لم تكن ترد على العلماء في تحديهم لها إلا بعد أن تتلقى الإذن من الرشيد ؛ ففي الحوار الذي دار بينها وبين عالم التنجيم ، حل سبيل المثال ، « نظر النجم إلى حديقها وعلمها وحسن كلامها وفهمها ، وابتنى له حيلة ينجعلها بها بين يدي أمير المؤمنين ، فقال لها : يا جارية ، هل ينزل في هذا الشهر مطر ؟ فأطرقت ساعة ، ثم تفكرت طويلاً ، حتى ظن أمير المؤمنين أنها عجزت عن جوابه . فقال لها النجم : لم تتكلمي ! فقالت : لا أتكلم إلا إن أذن لي في الكلام أمير المؤمنين . فقال لها أمير المؤمنين : وكيف ذلك ؟ قالت : أريد أن تعطيني سيفاً أضرب به عنقه لأنه زنديق . فضحك أمير المؤمنين وضحك من حوله . ثم قالت : يا منجم ، خمسة لا يعلمها إلا الله تعالى ، وقرأت : « إن الله عنده علم الساعة ، وينزل الغيث ، ويعلم ما في الأرحام ، وما تدرى نفس ماذا تكسب غداً ، وما تدرى نفس بأى أرض تموت » (٢٣) .

(٥)

ونعود إلى الحوار الذي دار بين الجارية تودد والعلماء لنقول إن النهى الذي بنى على أساس شكل أهم شعبي قديم ، انفتح في العصر الذي أُلّف فيه حل مجموعة من الحقائق والأحداث ، فكان سجلاً لحضارة عصره الفكرية والعرفية .

لقد كان الفكر العربي يتحرك بفعل القوي التي تضغط عليه لتجعله في حالة نشاط دائمة . وكانت المعرفة بحثاً عن معنى القيم ، وعن منهج للوصول إلى الحقيقة . ولم يكن هذا يتحقق في الإطار الفلسفي فحسب ، بل حل مستوى الاشتغال بكل العلوم .

وقد تفجرت منابع المعرفة من أصول دينية ، وكانت أساساً لنشأة علوم ثلاثة تركت آثارها في الفكر واللغة : التفسير ، وكان هدفه حصر المعنى ؛ والفقه ، وكان هدفه استنباط الأحكام الشرعية ؛ وعلم الكلام ، وكان هدفه تثبيت حقائق الدين . « كما ظهر اصطلاح المعرفة الأولى والمعرفة الثانية ؛ أما الأولى فهي التي يجدها الإنسان في نفسه دون النظر إلى استدلال ، وهو ما يسمى في اصطلاح المتكلمين المعرفة الضرورية ؛ أما المعرفة الثانية ، فهي الناجمة عن النظر » (٢٤) .

وقد قام الفكر الإسلامي على أساس ما يمكن أن نلخصه في مقولة المقاومة . فالفكر الاعتزالي كان مدفوعاً إلى مقاومة الفكر السلفي

رسول الله ﷺ ، وأما الفرض الذي يحتاج إليه كل فرض فهو الوضوء ، وأما الفرض المستغرق كل فرض فهو الغسل من الجنابة ، وأما السنة الداخلة في الفرض فهي تحليل الأصابع وتحليل اللحية الكثيفة ، وأما السنة التي يتم بها الفرض فهي الاختتان (٢٥) .

ثم جاء دور الطبيب فسألها عن عظام الجسم ، كم عددها ، وما كنهها ، وردت الجارية ، بل استطردت واصفة الأعضاء الأخرى في الجسم وعلاقتها بالمزاج النفس . ثم سألها عن العروق وعن معارف طبية عامة ، وأجابت تودد عن كل سؤال ببلاغة ودقة .

وفي نهاية الأمر ، وجهت تودد سؤالها إلى الطبيب ، ولكنه لم يكن سؤالاً في مجال الطب بعد أن طال الحديث في هذا المجال ، ولكنه كان لغزاً لغوياً . قالت له : « ما تقول في شيء يشبه الأرض استدارة ويوراري عن العمود فقاره ، وقرار قليل القيمة والقدرة ، ضيق الصدر والنحر ، مقيد وهو غير أبقي ، موثوق وهو غير سارق ، مطعون لا في القتال ، مجروح لا في النضال ، يأكل الدهر مرة ، ويشرب الماء كثرة ، وقارة يضرب من غير جنابة ، ويستخدم لا من كفاية . مجموع بعد تفرقه ، متواضع لا من مله ، حامل لا لولد في بطنه ، سائل لا يستند إلى ركنه ، يتسخ فيتنظف ، ويصل فيتغير ، يجمع بلا ذكر ، ويصارع بلا حذر ، يريح ويستريح ، ويحضر فلا يصبح ، أكرم من نديم ، وأبعد من الحميم ، يفارق زوجته ليلاً ، ويعانقها نهاراً ، مسكنة الأطراف في مساكن الأشراف » (٢٦) .

وسكت الطبيب ولم يجب بشيء . « وتغير في أمره وتغير لونه ، وأطرق برأسه ساعة ولم يتكلم . فقالت : أيها الطبيب تكلم وإلا فأنزع ثوبك . فقال : يا أمير المؤمنين ، أشهد أن هذه الجارية أعلم مني بالطب وغيره ، ولأني عليها طاعة . ونزع ثوبه وخرج هاربا . فعند ذلك قال لها أمير المؤمنين : فسر لنا ما قلته ، فقالت : يا أمير المؤمنين هو الزر والعروة » (٢٧) .

ثم جاء دور المنجم فأخذ يحاورها ويداورها في مسائل فلكية ، فسألها عن الشمس وطلوعها وأفولها ، وسألها عن منازل القمر والكواكب السيارة . ثم سألته هي عن مساكن كل من زحل والمشتري والمريخ والشمس والزهرة وعطارد والقمر . وفي النهاية سألته مسألة في النجوم وقالت : « إلى كم جزء تنقسم ؟ وسكت ولم يجز جواباً » ففسرت له سؤالها بعد أن استأذنت أمير المؤمنين وقالت : « هم ثلاثة أجزاء : جزء معلق بالسما الدنيا كالثناهيل ، وهو ينير الأرض ، وجزء يرمى به الشياطين إذا استرقوا السم . قال تعالى : ولقد زينا السماء الدنيا بمصابيح وجعلناها رجوما للشياطين . والجزء الثالث معلق بالهواء ، وهو ينير البحار وما فيها » (٢٨) .

ولما فرغت تودد الجارية من محاوره العلماء جميعاً ، طلبت النظام لتحاووه . وتقدم منها النظام وبادرها بأسئلة متعدياً إياها ، فقال : « أخبريني عن خمسة أشياء خلقها الله تعالى قبل الخلق . قالت له : الماء والتراب والنور والظلمة والنار . قال : أخبريني عن شيء خلقه الله بيد القدرة . قالت العرش ، وشجرة طوبى ، وآدم ، وجنة عدن ، فهؤلاء خلقهم الله بيد قدرته ، وسائر المخلوقات قال لهم : كونوا فكانوا . . . قال : أخبريني عن شيء أوله عود وآخره روح . قالت : عصا موسى حين ألقاها في الوادي فلذا هي حية تسعى بلذن الله تعالى . قال : أخبريني عن أربع نيران : نار تاكل وتشرب ، ونار تاكل

العلوم العربية المختلفة ، تثير جوا أشبه بالعاصفة الفكرية التي لا تخمد ، وكأنها تنبه إلى أن الفكر لا يقوم إلا على أساس الجدل والمقاومة . فالسؤال يقرع السؤال ، والحلول تأخذ بذيل الأسئلة ، وهي جميعاً تصدر عن أفهام متقلة ، وحقوق مختزنة لتراكمات معرفية هائلة .

ولننظر كيف كانت الأسئلة تتلاحق وتتصاعد ، وكيف كانت الجارية تودد على استعداد للإجابة السريعة على الدوام .

قال لها الفقيه بعد أن طرح عليها أسئلة كثيرة وأجابت عنها جميعاً : « أحسنت ، فأخبريني : ما مفتاح الصلاة ؟ قالت : الوضوء . قال : فما مفتاح الوضوء ؟ قالت : التسمية . قال : فما مفتاح التسمية ؟ قالت : اليقين . قال : فما مفتاح اليقين ؟ قالت : التوكل . قال : فما مفتاح التوكل ؟ قالت : الرجاء . قال : فما مفتاح الرجاء ؟ قالت : الطاعة . قال : فما مفتاح الطاعة ؟ قالت : الاعتصاف لله تعالى بالوحدانية والإقرار له بالربوبية » (٢٩) .

ومن الطبعي أنه لا تصمد بعد الوصول إلى الوحدانية والإقرار بالربوبية .

ثم واصل أسئلته لها . فسألها عن كل أنواع الصلاة ، وعن فرائض الوضوء ، ومتى يكون الوضوء سليماً ومتى يكون فاسداً ، وأجابت تودد الإجابات الصحيحة . « فلما سمع الفقيه كلامها ، وعرف أنها ذكية فطنة ، حاذقة عالة بالفقه والحديث والتفسير ، قال في نفسه : لا بد من أن أنحبل عليها حتى أغلبها في مجلس أمير المؤمنين . . . فسألها : ما معنى الصلاة في اللغة ؟ فقالت : الدعاء بخير . قال : فما معنى الغسل في اللغة ؟ قالت : التطهير . قال : فما معنى الصوم في اللغة ؟ قالت : الإمساك . قال : فما معنى الزكاة في اللغة ؟ قالت : الزيادة . قال : فما معنى الحج في اللغة ؟ قالت : القصد . قال : فما معنى الجهاد في اللغة ؟ قالت : الدفاع . فانقطعت حجة الفقيه » (٣٠) .

ولننظر إلى أنواع القلوب التي ذكرتها تودد للفقيه ، الذي ما زال يحاورها ، وهو ما يدخل في باب اللغة التي تنزع إلى التصنيف الدقيق . « قال لها : أخبرينا عن القلوب . قالت : قلب سليم وقلب سليم ، وقلب منيب وقلب نذير . فالقلب السليم هو قلب الخليل ، والقلب السقيم هو قلب الكافر ، والقلب المنيب هو قلب المتقين الخائفين ، والقلب النذير هو قلب سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم . وقلوب العلماء ثلاثة : قلب متعلق بالدنيا ، وقلب متعلق بالآخرة ، وقلب متعلق بمولاه . وقيل إن القلوب ثلاثة : قلب معدوم وهو قلب الكافر ، وقلب معلق وهو قلب المنافق ، وقلب ثابت وهو قلب المؤمن . وقيل هي ثلاثة قلوب : قلب مشروح بالنور والإيمان ، وقلب مجروح عن خوف الهجران ، وقلب خائف من الخذلان » (٣١) .

ثم سألته أخيراً السؤال الذي عجز عن حله « قالت : فأخبرني عن فرض الفرض ، وعن فرض في ابتداء كل فرض ، وعن فرض يحتاج إليه كل فرض ، وعن فرض يستغرق كل فرض ، وعن سنة داخلة في الفرض ، وعن سنة يتم بها الفرض . فسكت ولم يجب . فأمرها أمير المؤمنين بأن تفسرها ، وأمره أن ينزع ثوبه ويعطيه إياها . فعند ذلك قالت : يا فقيه ، أما فرض الفرض فمعرفة الله تعالى ، وأما الفرض الذي في ابتداء كل فرض فهي شهادة أن لا إله إلا الله وأن محمداً

ولا تشرب ، ونار تشرب ولا تأكل ، ونار لا تأكل ولا تشرب . قالت : أما النار التي تأكل ولا تشرب فهي نار الدنيا . وأما النار التي تأكل وتشرب فهي نار جهنم . وأما النار التي تشرب ولا تأكل فهي نار الشر . وأما النار التي لا تأكل ولا تشرب فهي نار القمر . قال أخبريني عن المفتوح وعن المغلق . قالت : بأنظام ! المفتوح هو السنة ، والمغلق هو الفرض (٣٩) .

ثم شاء النظام أن يشغلها بالغازة الأدبية على نحو ما فعلت مع غيره ، فقال لها : « أخبريني عن قول الشاعر :

ألا قل لأهل العلم والمقل والأدب
ركل فقيه ساد في الفهم والرتب
ألا أنبئون أى شيء رأيتمو
من الطير في أرض الأصاجم والمرب
وليس له لحم وليس له دم
وليس له ريش وليس له زغب
ويؤكل مطبوخاً ويؤكل بارداً
ويؤكل مشواً إذا دس في الذهب
ويبدو له لونان : لون كفضة
ولون ظريف ليس يشبهه الذهب
وليس يرى جيا وليس يبيت
ألا أخبروني إن هذا من المعجب

قالت : قد أطلت السؤال في بيضة قيمتها فلس (٣٠) .

واستمر النظام يطرح عليها الألغاز الشعرية وهي تهيب ولا تخطيء . ويبدو أنه كان قد بدأ صبره بنقد معها ، فاحتال عليها بسؤال قد يربكها أمام هارون الرشيد ، فسأها « أهل أفضل أم العباس ؟ فاطرقت تودد ساعة وهي تارة تحمر وتارة تصفر ، ثم قالت : تسألني عن اثنين فاضلين لكل واحد منهما فضل . فأرجع إلى ما كنا فيه . وبهذا استطاعت أن تبكت النظام وأن تبطل خدعته . ولكنه عاد وألقى عليها بأسئلة متتالية لعلها ترتبك وتتوقف » قال : أخبريني عن مسائل كثيرة : قالت : وما هي ؟ قال : ما أحل من العسل ، وما أحد من السيف ، وما أسرع من السم ، وما لذة ساعة ، وما أطيب يوم ، وما الحق الذي لا ينكره صاحب الباطل ، وما سجن القبر ، وما فرحة القلب ، وما كيد النفس ، وما موت الحياة ، وما السداه الذي لا يداوى ، وما العمار الذي لا ينجس ، وما الدابة لا التي لا تأوى إلى العمران وتسكن الخراب وتبغض بني آدم ، وخلق فيها خلق من سبعة جبابرة (٣١) .

وصمدت تودد أسام هذا التحدي ، وأجابت عن الأسئلة ، ثم طلبت منه - بعد أن توقف عن الأسئلة - أن يخلع عنه طيلسانه .

ونكتفى بهذا القدر من محاورات تودد مع العلماء ؛ إذ لا يد للفقاري ، إن شاء ، أن يطلق عليها كاملة في حكاية الجارية تودد في ألف ليلة وليلة .

(٧)

إن حكاية الجارية تودد التي رصدت عشرات الأسئلة في مجال العلوم العربية المختلفة ، كانت أشبه بالعاصفة الفكرية التي لا تحمد ، وكأنها

تنبه إلى أن الفكر لا ينشط إلا مع الجدل والمقاومة . فالسؤال يفرع السؤال ، والحلول تلحق بالأسئلة ، لأنها جميعاً تصدر عن أذهان متقدة ومشحونة بالتراكمات المعرفية المختزنة في الذاكرة .

وما نود أن نقوله هو أن حكاية الجارية تودد ليست نصاً ثابتاً ومنعزلاً ، بل هي نص تحرك مع حركة الحضارة العربية وتولد عن نشاطها . وليس غريباً أن يذكر النص بعض الأسماء التاريخية المعروفة مثل الخليفة هارون الرشيد والنظام ؛ فقد كان في ذكرهما إشارة إلى تيار الذاكرة الذي سجلت فيه أسماء بعضها ، تركت بصماتها في مسار الحضارة العربية .

حقاً إن حكاية الجارية تودد أشبه باللعبة الهزلية ؛ فالأحداث العظيمة تحدث مرتين ، كما قال كارل ماركس (٣٢) ، مرة على نحو درامي ومرة على نحو هزلي . وحكايتها لعبة ماهرة لها قواعدها وطرق أدائها . فمن قواعدها أنه لكي يكون الإنسان عالماً ، ينبغي أن يصل في البداية إلى المستوى الأول للمعرفة ، وهو الذي يتأتى عن طريق الحفظ والاستيعاب ، ثم ينتقل إلى المستوى الثالث لها ، الذي يتأتى من خلال إعمال العقل والذكاء وسرعة البديهة . فإذا لم يكن العالم مستوعباً للمستويين ، عجز عن إتمام اللعبة . أما طرق أداء اللعبة فتتمثل في القدرة على المواصلة ، وعلى ملاحقة الأسئلة التي تندفع كالسهم سؤالاً وراء الآخر بالإجابات الصحيحة وكأنه ليس هناك وقت لالتقاط الأنفاس ؛ لأن الصمت يحق الإغراق في المشاركة في اللعبة .

وهي أخيراً لعبة معرفية بالمعنى الحرفي للكلمة . ويمكننا أن نستشهد على ذلك ، بالسؤال الذي شاعت تودد أن ترتبك به المقرئ بعد أن امتحنها في كثير من المسائل القرآنية . قالت : « ما تقول في آية فيها ثلاثة وعشرون كافاً ، وآية فيها ستة عشر ميماً ، وآية فيها مائة وأربعون هيناً ، وحزب ليس فيه جلالة ؟ فعجز المقرئ ، فقالت : انزع ثوبك ! فزع ثوبه . ثم قالت : يا أمير المؤمنين إن الآية التي فيها ستة عشر ميماً في سورة هود وهي قوله تعالى : « قول يا نوح اهبط بسلام منا وبركات عليك . . . الآية . وإن الآية التي فيها ثلاثة وعشرون كافاً في سورة البقرة ، وهي آية الدين . وإن الآية التي فيها مائة وأربعون هيناً في سورة الأعراف ، وهي قوله تعالى : « واختار موسى قومه سبعين رجلاً لميقاتنا » ، لكل رجل هينان . وأن الحزب الذي ليس فيه جلالة هو سورة اقتربت الساعة وانشق القمر ، والرحمن ، والواقعة . (٣٣) »

لقد شاعت الجارية تودد بهذه اللعبة اللغوية أن تخرج المقرئ من المحفوظ إلى اللامحفوظ ، ومن المعرفة التي ربما شاركه فيها كل مقرئ ، إلى معرفة اجتهدية ، بل إنها تمادت في اللعبة اللغوية عندما طلبت منه أن يذكر آية فيها مائة وأربعون هيناً . وهي لم تكن تعنى بالعين الحرف الكتابي ، بل كانت تعنى عين الإنسان . وبما أن الآية تتحدث عن سبعين رجلاً فهي بهذا تشير إلى مائة وأربعين هيناً .

حقاً إن قارئ القرآن الكريم لا يطلب منه أن يتقن مثل هذه المعلومات ، ولكنها على كل حال معرفة لا تنفصل عن النص القرآن . وهي معرفة عامة تؤدي دورها في تنشيط القارئ عندما تضيق معلومة إلى علمه ، تتصل بنص القرآن الكريم ، وربما دفعته إلى أن يسمى إلى اكتساب معلومات أخرى .

وفضلاً عن هذا فإن النص استطاع أن يستغل اللغز بمعناه العام فيها

هو أبعد من استعماله العادى ، فالمؤلف في اللغز أن يشير إلى شيء ما في الحياة ، ولكنه يشارك هنا في العلوم والمعارف العربية ليفجر مزيداً من المسائل التي تعد إضافة إلى ما تحفظه الذاكرة من الكتب .

إن حكاية الجارية تودد تعد حقا بناء مصغرا للبناء الحضارى الكبير ، وذلك عندما تلج على القارىء بأن تكونها ليس مجرد بناء للمعنى ، بل هو كذلك بناء للقوة ، وعندما تستوعب هوال الأفراد الصغيرة وهالم المجتمع الكبير ، والدراسى والجزلى ، والأشياء المركبة والهامشية ، والماضى والحاضر والمستقبل ، وعندما تسمح بأن ينظم بداخلها نماذج من طبقات المجتمع بأسره ، ابتداء من الجارية التي تباع وتشتري ، إلى التاجر الموسر والابن المفلس ، والعلماء الذين يمثلون كل صنوف العلم والمعرفة حتى تصل إلى الخليفة رأس الدولة ، وعندما تجعل العلاقة تقوم بين هؤلاء على أساس المقوم الأول لدينامية الحضارة ، وهو التماثل والتضاد والتقارب والتباعد ، لتعود فتجمع بينها في موقف جديد وفكر جديد أساسه الخروج من المحدود إلى المطلق ، ومن الجزئية إلى الكلية ، ومن خصوصية التجربة الفردية إلى شمولية التجربة الجماعية ، هل نحو ما كان يفعل المفكرون العرب الذين تركوا بصماتهم في الحضارة العربية بمجاوزتهم تجاربهم الفردية إلى تجارب الحياة بأسرها .

إن حكاية تودد - وإن بدت ترجمة لحياتها - تكشف مجادها وتكوينها

عن الحضارة العربية بوصفها حقيقة وبوصفها تجربة وبوصفها تعبيراً ، فهي حقيقة لأنه كان هناك ، وعبر قرون طويلة ، من يتساءل عما هناك في الواقع ، وما يشغل الناس إزاء هذا الواقع ، وهي تجربة لأنها كانت حاضرة في الوعى العربى على الدوام ، ومتحققة في كل مجال من مجالات الحياة ، وهي تعبير لأن التجارب في هذا الواقع المعرفى لم تكن تتحدد إلا باللغة وفى اللغة .

وأخيراً فإن الحكاية تكشف عن المفهوم الحضارى الأعمق من حيث إن الحضارة لا تستمر قوية إلا إذا بحثت عن الجديد ، وإلا إذا تفاعلت الأشياء بعضها مع بعض لتنتج شيئاً جديداً . فالنص يوحى للقارىء بأن ما هو قائم من حيث انفصال المعارف بعضها عن بعض من ناحية ، والاقتصار على المحفوظ من ناحية أخرى ، لا يعد كافياً إذا قدر للحضارة أن تستمر نشطة قوية . وربما هدت الجارية تودد رمزاً لهذا الشيء الجديد الذى يستوعب كل شيء ، ويتحرك في كل مجال ، ويلغى المحدود الذى يؤدى إلى الصمت ، ويسعى إلى اللا محدود الذى ينشط معه الفكر على الدوام . حقا إن هذا لا يتحقق إلا على مستوى النص ، ولكن الحضارات الكبيرة كثيراً ما قدمت ما يمكن أن يسمى بالنصوص المنشطة ، التي تطالب بحق المجتمع في فكر جديد وإنسان جديد ، وإن لم يوجد هذان إلا في المكان الآخر والزمن الآخر .

المواشئ :

- ١ - ألف ليلة وليلة . المطبعة العامرية العثمانية - الجزء الثانى من ص ٢٣٧ إلى ٢٥٨ .
- ٢ - Ronald Schieffer : A. J. Greimas and the Nature of Meaning University of Nebraska Press, 1987 , p. 39.
- ٣ - نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير في الأدب الشعبي . ط دار المعارف ١٩٨١ . من ص ٢١٥ - ٢٤١ .
- ٤ - فون دير لاين : الحكاية الخرافية : نشأتها ، مناهج دراستها ، فنيها . ترجمة نبيلة إبراهيم . مكتبة غريب ، القاهرة ، ١٩٨٧ . ص ١٩٨ .
- ٥ - فريدريش شيلر : توراندوت ، ترجمة نبيلة إبراهيم . سلسلة المسرح المالى . الكويت ١٩٨٨ .
- ٦ - النويرى : نهاية الأرب . ط الهيئة المصرية العامة للكتاب . ج ٣ ص ٦ .
- ٧ - حكاية الجارية تودد ، ص ٢٣٧ ، ٢٣٨ .
- ٨ - نفسه ، ص ٢٥٨ .
- ٩ - الحكاية الخرافية ، ص ٢٢٢ ، ٢٣٢ .
- ١٠ - حكاية الجارية تودد ، ص ٢٢٧ .
- ١١ - نفسه .
- ١٢ - Jack Goody: The Interface Between the Written and the Oral . Cambridge Uni . Press 1987 , pp. 98-100 .
- ١٣ - الجاحظ : الحيوان ، ج ١ ، ص ٤١ ، تحقيق عبد السلام هرون .
- ١٤ - أبو حيان التوحيدي : الإمتاع والمؤانسة . لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥٣ . انظر المقدمة .

- ١٥ - دراسات في الحضارة الإسلامية . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥ . المجلد الأول ، ص ٧٠ - ٧٢ .
- ١٦ - حكاية تودد ، ص ٢٥٢ .
- ١٧ - نصر حامد زكى : الاتجاه العظمى في التفسير . بيروت ١٩٨٢ ، ص ٤٧ .
- ١٨ - محمد فريد حجاب : الفلسفة السياسية عند إخوان الصفا . الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٢ ، ص ٨٩ .
- ١٩ - آدم مكر : الحضارة الإسلامية في القرن الرابع . ترجمة عبد الهامى أبورينة . دار الكتاب العربى بيروت ١٩٦٧ ص ٣٢ .
- ٢٠ - نفسه .
- ٢١ - نفسه .
- ٢٢ - حكاية الجارية تودد ، ص ٢٤٠ .
- ٢٣ - نفسه ، ص ٢٤٢ .
- ٢٤ - نفسه ، ص ٢٤٣ .
- ٢٥ - نفسه ، ص ٢٤٤ .
- ٢٦ - نفسه ، ص ٢٤٩ .
- ٢٧ - نفسه .
- ٢٨ - نفسه ، ص ٢٥٣ .
- ٢٩ - نفسه ، ص ٢٥٤ .
- ٣٠ - نفسه ، ص ٢٥٦ .
- ٣١ - Victor W . Turner & E. M. Bruner(ed.) : The Anthropology of Experience . University of Illinois 1986 , p. 150 .
- ٣٢ - حكاية الجارية تودد ، ص ٢٤٦ .

قراءة في نص قديم / جديد (موقف بحر) فاعلية الرؤيا - فاعلية الأداء

وليد منير

صاحب النص : هو محمد بن عبد الجبار النفرى ، واحد من المعالم الكبرى في مدرسة الحلاج . برز اسمه إلى الوجود في النصف الأول من القرن الرابع للهجرة ، وعاش هائماً في أقطار الأرض ، ولم يُعرف من حياته الغامضة الحفوية إلا التذرع القليل . توفى سنة ٣٥٤ هـ في إحدى قرى مصر .

يُنشد النفرى في كتابه العظيم (المواقف والمخاطبات) شاعراً «بالمفهوم الأعمق للشعر» ، ذا رؤية نافذة ، ومتأملاً كونياً مدهشاً ، يسبح بعبداً عن سطح الأشياء ، مستبطناً أهوارها المحجوبة العميقة ، ومتناولاً إياها تناولاً عقلياً ووجدانياً لم يسبقه فيه متصوف مسلم من قبل .

وهو يقف على فروج من قُرا الأداء التعبيري في صياغته الشكلية المتفردة لتلك الرؤى البعيدة ، مؤسساً بذلك حساسية جمالية خاصة في اللغة ، وخارجاً - بشغافية تامة - عن إطار الصورة القالبية للكتابة .

النص :

أوقفنى في بحر ، ولم يُسمِّه ، وقال لى : لا أسميه
لأنك لى لا له ، وإذا عرفتُك سوى فانت أجهل
الجاهلين ، والكون كله سوى ، فما دعا لى لا
إليه فهو منى ، فإن أجبته عذبتك ولم أقبل ما
نحى به ، وليس لى منك بُد ، وحاجتى كلها
عندك ، فاطلب منى الحبز والقميص فإن
أفرح . وجالسنى أسرك ولا يُسرُك غيرى ،
وانظر لى فإن ما أنظر إلا إليك . وإذا جئتني بهذا
كله ، وقلت لك إنه صحيح ، فما أنت منى ولا
أنا منك .

مدخل :

يتوسل الإنسان إلى الحقيقة بثلاث وسائل : الأنا ، والآخر ،
والعالم . ولكن الطريق إلى الحقيقة يبدو معكوساً تماماً عند أهل
التصوف ، حيث تعمل كل واسطة بوصفها حجاباً يخفى ولا يشى ،
بحر ولا يعين على الوصول . الأنا ، والآخر ، والعالم - عند

الصوفى - جدرانٌ سميكة تقف بينه وبين الحق ، وتفصله فصلاً عما
يبنى الاتصال به . ولذلك فالصوفى يتوسل إلى الحقيقة بالحقيقة ،
ويجهد في إسقاط أهراضها عنه لينصهر في جوهرها . وهو يعبر عن هذه
الحال بتعبير لطيف هو (الشهود) . والشهود - كما يقول (القاشغرى)
رحم الله - رؤية الحق بالحق ، وهو نوعان : شهود المفصل في
المجمل ، أى رؤية الكثرة في الذات الأحادية ، وشهود المجمل في
المفصل ، أى رؤية الأحادية في الكثرة^(١) .

وموضوع «الرؤية والحجاب» موضوع ذو مكانة خاصة في فكر أهل
التصوف ، وقد انشغلت به قلوبهم وعقولهم كثيراً حتى قال
«المجوسى» : . . . وقد وقع هذا الحجاب مزاجاً للإنسان في العالم ،
لتعلق الطباع به ، ولتصرف العقل فيه ، حتى صار مكتفياً بجهله ،
واشترى بروحه حجاباً عن الحق ، لأنه خاف من جمال الكشف .
وأعرض عن تحقيق السريرة الربانية ، واستقر في عمل الدواب ، وجعل
من محل نجاته . ولم يشم رائحة التوحيد ، ولم ير جمال الأحادية ، ولم
يذق ذوق التوحيد ، وعجز بالتقليد عن المشاهدة^(٢) .

الطبع ، والعقل ، والتقليد إذن حُجبٌ تنفى جمال الرؤية
والمشاهدة ، بل إن حضور كل ما عداه - تعالى - يذهب بالشَّم بعيداً
عن رائحة التوحيد ، وينأى بالبصر والبصيرة عن إدراك الأحادية .

أين إذن تكمن «قيمة المخالفة» على مستوى الكل بوصفه وحدة واحدة ؟

إنها تكمن في شيئين :

أولاً : في تنوع الدوال .

ثانياً : في الدال حين يقدم نفسه للوهلة الأولى بوصفه مكاناً على الحقيقة .

يقول النفرى :

أوقفنى في بيته المعمور

أوقفنى في البحر الخ .

المكان هنا ملموس مائل ، ولكنه يجاوز - عبر الالتفاف - معناه الحقيقي إلى مستويات أخرى على جانب من التجريد ؛ أى أن نظام الخيال في هذه الحالة ينبنى على تحول معكوس من الملموس إلى المجرد . ولعلنا نكتشف في اتجاهي هذا النظام الخيالي فرقاً مهماً بين نوعين من أنواع الاستعارة ، يقوم أحدهما على التصريح والآخر على الكناية ، ولكن بنية التعبير الشعري تنبض بغض النظر عن هذا الفرق الدال على تنظيم وحدة السرد كلها بوصفها استعارة موسعة .

ونخصي «الدال الأولى» أحياناً ليلعب دور «الغالب الحاضر» في مقال «الفاعل الدلالي» (هو) حيث يكتسب فعل القول صفة التكرار بوصفه نسقاً داخلياً يعمل على الوصل والإشباع .

يقول النفرى :

أوقفنى وقال لى .

وقال لى .

وقال لى الخ .

وقد يوحى هذا النسق الداخلى المتكرر بتعدد الدال داخل الوحدة المستقلة ، وإن كان الأمر غير ذلك ؛ فالدال الأولى هنا موجود أيضاً ، ولكنه مستتر ؛ إما لأن هذه الوقفة مد «لـ» أو تنوع «عل» وقفية أخرى قد صُرح به فيها ؛ وإما لأن «موضوع الخطاب» في «الوقفة» قد سقط بما هو موضع لها ، تأسيساً على انتفاء «وسط المكان» بين الطرفين (هو : أنا) واندماج الوسيط .

وفي هذا النسق تنهض عملية الأداء على تقنيات أسلوبية أخرى أهمها : التمثيل ، والإيقاع ، والمونتاج ، والتداهى ؛ وهى تقنيات لا تخلو منها وقفة من الوقفات ، ولكنها تنمو في هذه الحالة وفق نوع من التضافر المنظم كى تعوض فجوة المجاز الأساسى بوصفه «مفتاحاً» .

إذن ، فلدينا الآن ثلاثة أنساق من القول ، متكررة في المواقف كلها ، وهى على تراوح نصيبها من «الشعرية» لا تخلو بحال منها ؛ بل تتكىء في أصلها على هذه الفاعلية ، وتستمد منها مقومات تأثيرها .

والشعرية Poetics كما نزع «حازم القرطاجنى» إلى تعريفها «نظاماً من القول مبنى على التخيل ، ومنظو على المحاكاة»^(٥) . وهى وانحراف مقصورة يقتصر ضد الخطاب العادى ؛ وهى ليست شعراً كما ننظر إلى الشعر في توصيفه الاصطلاحي ، وإنما هى قول شعري بالأحرى ، يملك طاقة عالية من التخيل^(٦) . ويقترب كل من «رولان بارت» و«جاكوبسون» في العصر الحديث من هذا المفهوم حيناً ، ويميلان إلى تبنيه .

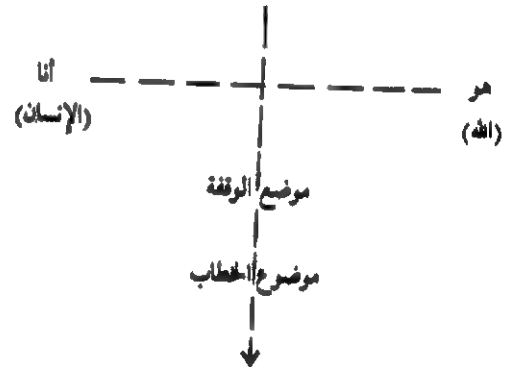
وها هو ذا الحسين بن منصور الخلاج يكتب كتاباً عنوانه «من الرحمن الرحيم إلى فلان بن فلان» فيتهم بأدعاء الربوبية ، فينكر ذلك ، ويقول «ما أدعى الربوبية ولكن هذا حين الجمع عندنا . هل الكاتب إلا الله وأنا واليد آلة»^(٧) .

ويثير «المشهد السمعي والبصري» في مواقف النفرى ومخاطباته من حيث هو «تجسيد موقع» مشكلاً مهتماً هو مشكل «التجل الخيالي» لله . وقد استدلل الصوفية على التجل الخيالي لله بقول ، منها تمثل اللجنة للنبي عليه السلام في عرض الحائط ، وتمثل جبريل لمريم في صورة البشر . ومن جملة ما استدللوا به قوله عليه السلام في الحديث «أن تعبد الله كأنك تراه» ، وهو مقام الإحسان ، وقوله إن الله في قبلة المصل . وعلى هذا القول يعلق «الكاشاني» في شرحه بقوله «لماذا قوي الاستحضار الخيالي وطلب الحال ، صار الشهود الخيالي مشهوداً بالبصيرة»^(٨) .

من هنا يتسع نص النفرى لجملة من الأحياء التي يبين عليها فعل «التجل» ، وهو فعل تقابله حال (الشهود) . ومن رجم هذه الثنائية تنبثق «الرؤيا المعرفية» للصوفي العاكف على الوقوف بوصفه شاهداً ومشهوداً ، نامة عن نفسها فيما يمكن أن نطلق عليه «فيض الخطاب» .

ملاحظات أولى :

يتحرك النص المكتشف الرامز لابن عبد الجبار النفرى في فضاء من التصورات التي تكشف دائماً عن علاقة ذات أطراف ثلاثة هى :



يقول النفرى :

أوقفنى في حقه .

أوقفنى في العبدانية .

أوقفنى في الدلالة الخ .

هنا يتوحد كل من «موضع الوقفة» و«موضوع الخطاب» ، حيث يصبح الدال في تسويعه [العز - القرب - الكبرياء - العزاء - العبدانية . . . وهكذا] مكاناً ، على المجاز . وهى هذا بدايةً بافتراض خيالي يعنى تحول المجرد إلى ملموس ، وهو ما يدخل مباشرة في صميم عملية الأداء الشعري .

هذا هو النسق المتكرر في أغلب وقفات النفرى ؛ وهو نسق يدل على «قيمة المشابهة» وينم عنها .

حدود الأبعاد المنطقية للأزمة الثلاثة : الحاضر والمستقبل والماضي ؛ ذلك أنها تقوم على اختراق المألوف وصولاً إلى القول المُبذع»^(٧) .

فيض الخطاب :

« . . . فاطلب مني الخبز والقميص فإن أفرح » . هكذا يبلغ الخطاب بينهما أقصى حدود الرهافة . . وهذه الجملة إذن هي الجملة المفصل في موقف (بحر) بوصفه وحدة مكتملة من وحدات السرد في المواقف . وهي كذلك لأنها تنتقل بنا من مجال (العلة والتفسير) إلى مجال (الطلب) على هذا النحو :

مجال العلة والتفسير	مجال الطلب
لا أسميه لأنك لي لا له . الكون كله سوى . ليس لي منك بُدٌ وحاجتي كلها عندك .	اطلب مني الخبز والقميص . جالسني . انظر إلي .

وقال لي إذا وهبت نفسك للبحر فغرقت فيه كنت كدابة من دوابه .
وقال لي غششتك إن دلتك على سوى .
وقال لي إن هلكتي في سوى كنت لما هلكتي فيه .

البحر هنا معرفة لأنه عيانٌ معروفٌ مُصرَّحٌ به ، ولكنه في موقفنا الذي نستبطنه نكرة ؛ لأنه يدل على مجهول غير بادي المعالم . ليس هو البحر الذي نعرفه باسمه ، وليس بالضرورة دونه تماماً . إنه جهاز يشفُّ عما وراءه من صفات الأصل المعلوم ، دون أن يكونه في جوهره .

وفي الموقف الثامن والثلاثين (موقف حقه) يقول النفرى :
أوقفني في حقه وقال لي لو جعلته بحراً تعلقت بالمركب .

فإن ذهب عنه بإذهاب فبالسير ؛ فإن علوت عن السير فبالساحلين ؛ فإن طرحت الساحلين فبالتسمية حتى وبحر .

وكل تسميتين تدعوان ؛ والسمع يتيه في لغتين ، فلا على حتى حصلت ولا على البحر سرت ، فرايت الشعاشع ظلمات المياه حجراً صلباً .

أوقفه الله إذن في (حقه) وسمى ذلك الحق بحراً . ولكن «كل تسميتين تدعوان والسمع يتيه في لغتين» . والآن ، أوقفه الله في بحر ولم يسمه . البحر هو (السوى) وإن كان حقه ، و(حقه) حجابٌ يقف دون الولوج إليه والتوحد فيه . وهو يدعو طالبه إلى مجاوزة حقه إليه ؛ فلا صلة بين وأصل وموصول إذا كان هذا هو عين ذلك أو بعضاً منه يرجع إليه .

إنها دراما (الانقسام/الالتشام) على الحقيقة ، حيث تنجسد تفصيلاتها فيما لا حصر له من المشاهد الموجهة ، التي تشي بانفصال الجزء عن الكل فيها ما شيء واحد . والنقائض كلها إذن تدور في فلك باطنه الوحدة ومظهره التكثر .

موقف (بحر) موقفٌ شديدُ الشراء ، شديدُ الزخم ، مشطوفٌ ، ومكثفٌ ، ونافرٌ بسخاءٍ نحو «الشعرية» .

هو نصٌ قديمٌ/جديدٌ . وهو قديمٌ بوصفه نصاً تراثياً كتبه أو أملاه واحدٌ من المتصوفة العظام في القرن الرابع الهجري . ولكنه جديدٌ أيضاً بوصفه تشكيلاً جمالياً حساساً لرؤية قارية في بنية الفكر الإشراقي ، وتحليلاً من تجليات الحدائث الأسلوبية اللافتة في أدبنا العربي ، بمنأى عن الشرط التاريخي للكتابة .

إن الطرح الأسلوبى البارز للنفرى في مواقفه ومخاطباته لما يسمح لنا بالقول «بأن الحدائث في تجلياتها تتصل على نحوٍ من الأنحاء بما يجاوز

بتموضع فعل الفرح هنا حول تحريض همة الطالب على طلب المطلوب ؛ على طلب الغوث أو الفيض (الخبز والقميص) ، فإذا انفضى هُمُّ المأكَل والمبسى (وهما مجازان بالضرورة) تحول التحريض إلى إغراء بالمجالسة والنظر (جالسني أسرك ولا يسرك غيري) ، (. .) فإن ما أنظر إلا إليك) . ويبدو الأمر كله كما لو كان استدراج عاشق لمعشوقه أو معشوقٍ لمعاشقه إلى مقام الانبساط والأنس كما يقول الصوفية ؛ ذلك المقام الذي تسقط فيه الكلفة وتُعمِّق عين الرضا ، إلى حدٍّ أنه (ليس لي منك بُدٌ وحاجتي كلها عندك) .

لا يريد المطلوب إذن أن يحجب الطالب عنه باسم ما بينهما ، ولا يريد أن يُعرِّفه سواء إذ هو المعرفة كلها (. . لا أسميه لأنك لي لا له ؛ وإذا عرفتك سوى فأنت أجهل الجاهلين) . وتتجسد - تبعاً لذلك - حال (الانفصال/الاتصال) عن الوجود وبه أحد ما تكون (والكون كله سوى فما دعا إليَّ لا إليه فهو مني) . على أن هذه الحال الدرامية الغريبة تأتى مصحوبة في الوقت نفسه بغيرة شديدة (فإن أجبتك عذبتك ولم أقبل ما نحيى به) ، (وإذا جئتني بهذا كله وقتلت لك إنه صحيح فما أنت مني ولا أنا منك) . إنه تمثيلٌ في أشد درجات توتره للرغبة العارمة في أن يتفصل الكائن عن الكون دون أن يتفصل الكون عن المكون ؛ بل هو نوعٌ من صراع الفاعل مع مفعولين من مفعولاته ، سعيًا نحو امتلاك أحدهما تماماً (الإنسان) دون افتقاد الآخر بالكلية (الكون) .

والبحرُ ، هذا الواسع المتلاطم ، هو محلُّ اختبار المهمة ، وهو ما يبنئ على المفعول أو الطالب أن يجاوزه إلى الفاعل أو المطلوب ، فما يصبر بينهما بين .

يقول النفرى في الموقف السادس (موقف البحر) [بالألف واللام] :

وقال لي لا تركب البحر فأحجبك بالآلة ، ولا تلق نفسك فيه فأحجبك به .
وقال لي في البحر حدود فأبها بقلك .

يقول النفرى فى الموقف الواحد والأربعين (الفقه وقلب العين) :

أوقفنى وقال لى ما أنت قريب ولا بعيد ، ولا
غائب ولا حاضر ، ولا أنت حى ولا ميت .

ويقول :

وقال لى انظر إلى وجهى ، فنظرت ، فقال لى
غيرى ، قلت لى غيرك .

وقال لى انظر إلى وجهك ، فنظرت . فقال لى
غيرك . فقلت لى غيرى .

«أنا» هو «أنت» (ليس غيرى - ليس غيرك) ، ولكنك لست أنا ،
وأنا لست أنت . هذا هو مصدر الوحدة الأصلية فى النصوص كلها ،
وهى وحدة كامنة وراء الصور المتعددة .

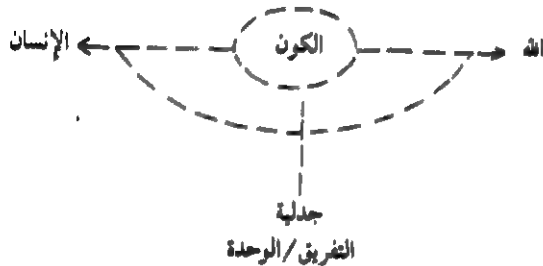
إن الرمزية القائمة فى عبارة (أوقفنى فى . . .) تؤكد دائماً المكان
المجازى بوصفه حالاً أو موضوعاً . ويرغم انسحاب حدث الوقوف
وفعل القول دائماً إلى حقل الماضى (أوقفنى فى . . . ، وقال لى) ، فإن
الزمن الدلائلى على التقيض من الزمن النحوى المراجع ليس زمناً معيناً
أو مشخصاً فى حركته وتغيره . إنه «زمن عام ومطلق» يتجدد خارج
التاريخ المادى^(٨) ، وهو زمن عقائدى يكاد يكون أسطورياً .

ويشئ تدرجُ المواقف وتنوعها وترباط العلاقات فيما بينها بهذه
الصورة ذات الطابع الثنائى فى سرد الحدث (أوقفنى فى . . . ، وقال
لى) ، بدخول رافدين مهمين فى نسج التصورات التى شكّلت فضاء
النصوص : الرافد الأول هو مشاهد (الإسراء والمعراج) المحمدية ؛
والرافد الثانى هو حدث (النداء الموسوى) .

يعتمد نهضُ الخطاب إذن على تمثّل حديث الله تعالى غير المباشر إلى
محمد عليه الصلاة والسلام فى مشاهد الترقى والمُلو فى أثناء واقعة
الإسراء ، وحديثه المباشر إليه عند سيرة المنتهى من ناحية ، وندائه
لموسى من ناحية ثانية ، وذلك على مستوى (الرؤيا) ، فيما يعتمد على
تمثّل لغة (الحديث القدسى) - خاصة فى المخاطبات - على مستوى
(الأداء) . كما يستمدُّ الخطاب نهضه من حركته فى فضاء زمن مطلق ،
لا تاريخى ، وبه من سمات الزمن الأسطورى سمتان بارزتان هما :
التكرار ، والتدوير .

والجملة الإنشائية الطلبية (الأمر - النهى - الدعاء - الاستفهام -
الحض - النداء) تمثّل وتحمّل وتحمّل مفتاحية فى لغة (الخطاب) ؛ إذ إنها تدفع
بالخطاب فى دائرة «الأسلوب الإفصاحى» ، التائى ، الانفعالى
Affective Language ، مما يدخل به فى (لغة الإرادة) لا (لغة
المنطق)^(٩) ، فضلاً عن أن الجملة الإنشائية الطلبية فى صيغها
المختلفة عادةً ما تكون مجردة من الدلالة على الزمن فى أقسامه
المعروفة .

أما (الرسالة) أو (مضمون الخطاب) الجوهرى ، فهو هذا النداء
دائماً : حُدْ لى ، والتحمّ لى ، أيها المفصول عني ، أنت بما من بى
وبينه هذا الكون الذى هو فضاء من فوضى ، وتمثّل من تجليات .
والنموذج الذى يمكن صياغته فى (الموقف والمخاطبة) لا يكون إلا على
هذا النحو :



الرؤى البعيدة :

يُعدُّ «فون مبولت» اللغة نشاطُ الروح المستمر ؛ وهذا النشاط
الروحى هو ما يكشف عن الشكل الداخلى للتعبير ، وهو أيضاً ما
يفجر من خلال الاختيار والتنظيم تلك الطاقات الكامنة فى الرؤيا .

تضئ الدرامية المتفجرة عبر وحدات السرد نسق الثنائية التى لا
تدوب فى وحدة التوحد ؛ فكيفه بناء النص تفضح دائماً صدها من
عناصر التضاد التى تشغل فضاء الحركة ، مما يؤكد الثنائية المتوترة كما لو
كانت قدراً يسمى إلى تحريك المصير فى الطريق الذى أفلت منه -
طريق بداياته ، ولكن دون جدوى .

مأساة الروح هنا تتلخص من خلال هذا العذاب الكون . وهى
تقوم بين الصفات وأضدادها ، أو بين الأحوال ونقائضها ، فى حركة
دائبة ، تغدّى دائماً فى طريقين معكوسين فيما يشبه حركة (المكوك) .

الكون كله سوى	ما دعا إلى لا إليه فهو منى
ليس لى منك بُدٌ وحاجتى كلها عندك .	وإذا جئنى بهذا كله وقلت لك إنه صحيح فما أنت منى ولا أنا منك .
روى غير موقف (بحر) كثير من الشواهد الأخرى :	
ما أنت قريب	ولا بعيد
ولا غائب	ولا حاضر
ولا أنت حى	ولا ميت (موقف ٤١)
لا أقبضه	ولا أبسطه
ولا أظويه	ولا أنشره
ولا أخفيه	ولا أظهره

أو :

أوقفنى فى نورٍ وقال لى :

وقال يا نور :

انتقبض	وانتبسط
وانظر	وانتشر
واخف	واظهر

ورأيت :

حقيقة لا أقبض	وحقيقة يا نور انتقبض
(موقف ٤٢)	

حيث تتدفق الحركة في نسيج السياق ، فتبدو «كل لفظة وكأنها مدفوعة إلى الانطلاق بما سبقها»^(١٤) .

إن النثرى يعزل موقفاً بعينه من المواقف ويكتفه ، ثم يعزل غيره ويكتفه . . . وهكذا بحيث يبقى لدينا أخيراً مجموعة من المواقف المعزولة المكثفة ، التي تتجارب فيها بينها دلالة وتشكيلاً .

وإذا كان هذا هو تكتيك النثرى في سرد المشاهد ، واقتناص الرؤى ، وهو حقاً كذلك ، فإن الشحنة الدرامية المحمولة لا تخطيء طريقها إلينا عبر (بنية التعبير الشعري) ، ذلك بأن الاستثناء والتكثيف هما جوهر الدراما^(١٥) .

وتفتي جملتان من جمل (القول الشعري) في نصنا هذا بطاقة مدعشة من التكثيف ، والتفاعل ، والإيقاع المنسرب ، بحيث تنحلان في بقية النص فتغمرانه بالإيجاء والتخييل والرمز . إن كلا من هاتين الجملتين تمثل إشارة حرة عاتمة ، تفتح أفقاً من الإمكانيات النفسية (على مستوى الأثر الجمالي) والإمكانات المعنوية (على مستوى الدلالة) .

الجملة الأولى هي الجملة (المولدة) :

«أوقفى في بحر ولم يسمه وقال لي لا أسميه لأنك لي لا له» .

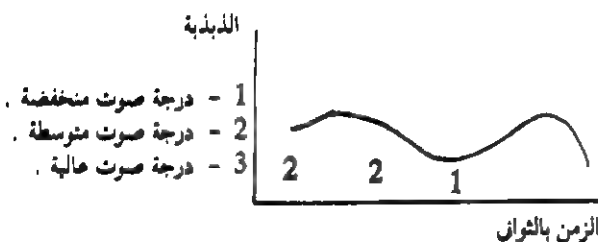
والجملة الثانية هي الجملة (المفصل) :

«وليس لي منك بُدٌ ، وحاجتي كلها عندك ، فاطلب مني الحيز والقيص فإن أفرح» .

هاتان الجملتان تقومان بوظيفة التحكم في بنية النص ، وتعملان على توازنها ، وتبشآن في أرجائها شحنة (الشعرية) . ومن هاتين الجملتين تنعطف بقية التداخيات ، ونصب الوحدات الصغيرة الأخرى (الجميل والتعبيرات والتركيبات) في نسق تحولاتها المتوقعة .

وهاتان الجملتان أيضاً هما الكفيلتان بتضجير عنصر (التنظيم) في النص ، فالجملة الأولى (المولدة) تبدأ بالإخبار وتجر من ورائها الجمل التي تشبع سياق «الإخبار» (. . . فأنت أجهل الجاهلين ، الكون كله سوى ، حاجتي كلها عندك) ، أما الجملة الثانية (المفصل) فتلج في منتصفها إلى «الطلب» وتجر من ورائها الجمل التي تشبع سياق «الطلب» (اطلب مني الحيز والقيص ، جالسني أسرك ، انظر لي فإن ما أنظر إلا إليك) .

وتمثل النمط الأول من الكلام نظاماً نغمياً تأخذ فيه درجة الصوت دالة لها هذا الشكل^(١٦) :



بينما يمثل النمط الثاني (الامر) نظاماً نغمياً تأخذ فيه درجة الصوت دالة لها هذا الشكل :

ألا تكمن (السقطة التراجيدية) إذن في بذرة الانقسام الأولى ؟ ألم يصرخ «الحلاج» ذات يوم : أين أنت ؟ وأين مكان لست فيه ؟ ثم ألا يكشف النص حينئذ بوصفه استعارة كبرى عن المعنى الخفى للكلمة (المفتاح) «بحر» بكل ما ينبعث في طبائها من مرادفات مثيرة : حيرة ، اضطراب ، تلاطم ، عتمة ، اتساع ، تيه . . . إلخ .

هنا «ينسجم كل ما يقوله النص مع الشفرة الأولية (بحر) ، حيث يُدرك النص بوصفه علامة تُعرف على أساس كونها لا تنعزل ، ولا يمكن فهمها ، بدون فهم استمرار تحولاتها من عنصر إلى عنصر آخر في شبكة ما»^(١٧) ، وهو ما دهانا إلى ربط هذا النص بنصين آخرين هما (موقف البحر ٩) و (موقف حقه ٣٨) .

النص هنا ، مثله مثل القصيدة ، يتولد من «تحول جملة حرفية صغرى إلى إسهاب مطول ومعقد وغير حرفي» ، كما أن دلالة النص ، مثلها مثل دلالة القصيدة ، تتم عبر «الالتفاف» ، وكلما «طال الالتفاف تطور النص» . وعن طريق الموازنة بين الوحدة الصغرى (بحر) بوصفها شفرة أولية ، والوحدة الكبرى (النص) بوصفها تياراً من العلاقات التبادلية ، نفهم كيف أن «القول الشعري هو التعادل الذي ينشأ بين كلمة ونص»^(١٨) .

تتناقز الرؤى البعيدة في هذا النص على النحو التالي :

- ١ - صراع الذات مع السوى ← (الله/الكون) .
- ٢ - إقبال الذات على السوى ← (الله/الإنسان) .
- ٣ - حجب السوى للسوى واحتواؤه له ← (الكون/الإنسان) .
- ٤ - انفصال السوى عن الذات ، وحنين الذات إلى التثام السوى بها ← (الله/الكون/الإنسان) .

روى أبو عبد الرحمن السلمي في طبقاته عن الحلاج أنه قال وما انفصلت البشرية عنه ، ولا اتصلت به»^(١٩) . وهذا هو الموقف الدرامي الأصيل في وقفات النثرى كلها ، بما فيها هذه الوقفة .

إن نص النثرى لا يتجلى بوصفه رؤيا (دينية) ، وإنما يتجلى بوصفه رؤيا (معرفية) ، فالدين «يفرق لأنه يرى الأشياء في التعدد ، والمعرفة الحقة لا تميز إلا التوحد الذي تضم فيه الجميع»^(٢٠) .

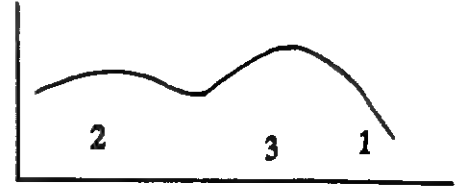
الخصيصة الدرامية في نص النثرى بوصفه قولاً شعرياً لا تنبع من وصف الموقف ، وإنما تنبع من عرضه وتمثيله . اللغة هنا موقف ،

تصاعداً تدريجياً (منخفض - متوسط - عال) . ولا بد أن يتجاوب هذا الشكل الإيقاعي في بعد من أبعاده مع الشكل النفسى للتأليف الكلامي ؛ فهل نقول - تأسيساً على ذلك - أن تجربة النفرى في شفافيتها وحزنها تبدأ متوازنة في الأداء ثم يأخذ إيقاعها في الخفوت المؤقت إزاء فقدان التوازن العابر في دهشة الموقف ، كى يستعيد الإيقاع توازنه بسرعة مرة أخرى ، ثم يتعالى في ذروة التوتر الدرامى الذى يطغى على حركة المشهد ، وشيثاً فشيثاً ينحل هذا التوتر تماماً وينحى الإيقاع من الربوة إلى السفح ، مع اتساع رقعة التسليم الكامل والإذعان النهائى ؟

وما يورث بين شكل التعبير والإيقاع مرة أخرى ، ويشى بطبيعة الأداء العاطفى الانفعالى فى النص ، أن تذكر ملاحظة مهمة ، فحواما أن حروف العلة (الالف والواو والياء) فى هذا النص تنفرد بشكل لافت على الحروف الصامتة (الكاف والباء والتاء) . وقد أشار «جاكوبسون» فى مراحلها المبكرة إلى الدور الذى يلعبه كل من التجاوب والتنافر بين هذين النوعين من الحروف فى نص ما .

إن الرؤى البعيدة التى حاولنا أن نصف أبعاد حركتها من قبل ، وأن نجد لها مدارات أربعة تمثل فضاء الجسد فيها بينها (تضامراً وتضاداً) قد طرحت نفسها من خلال منظومة تشكيلية تحكى ، وجاشت عبر كل أطرافها فى النص ، منبهة من تأمل جمالى استطاع أن يبحث فيها الدهشة ، ويتنقل بنا من الأنا السطحية الهالجة المتفرقة إلى البساطة الهادئة للأنا العميقة^(١٧) ، حيث إن الاتصال بالله (فى ذروة انفصال الكائن عن الكون ، والكون عن المكون) لا يهيم إلا عند السن المدببة للنفس^(١٨) .

الدببة



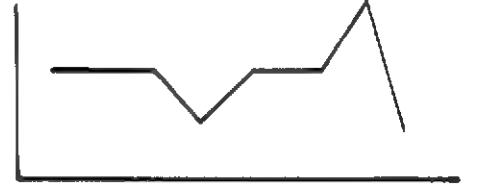
الزمن بالثوان

لماذا جمعنا الدالتين فى دالة واحدة كان لهذه الدالة هذا النسق الصوتى :

2 2 1 2 3 1

أى أن منظومة الصوت تسير تقريباً هكذا :

2 → 1 → 2 → 3 → 1
متوسط منخفض متوسط عال منخفض



ومعنى هذا أن التنغيم اعتماداً على درجة الصوت (حيث إن التنغيم = درجة الصوت + الوقف) يبدأ فى مستوى إيقاعى متوسط وينتهى فى مستوى إيقاعى منخفض ، فيها يتصاعد بين البدء والنهاية

المواضع :

- (١) كمال الدين عبد الرزاق القاشانى ، اصطلاحات الصوفية ، تحقيق وتعليق محمد كمال إبراهيم جعفر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨١ ، ص ١٥٣ ، ص ١٥٤ .
- (٢) أبو الحسن المجيرى ، كشف المحجوب ، ت : إسماعيل الهادى قنديل ، مراجعة : أمين عبد المجيد بدوى ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، ١٩٧٤ ، ص ٢٠٠ .
- (٣) عدنان حسين الحوادرى ، الشعر الصوفى ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ص ٧٦ .
- (٤) عاطف جوده نصر ، الخيال : مفهوماته ووظائفه ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤ ، ص ١٠٨ .
- (٥) عبد الله محمد الغدامى ، الخطبة والتفكير - من البنية إلى التشريح ، النادي الأدبى الثقافى ، جدة ، ١٩٨٥ ، ص ١٩ .
- (٦) السابق نفسه ، ص ٢٢ وما بعدها .
- (٧) محمد عبد المطلب ، تجليات الحدائث فى التراث العربى ، الحدائث فى اللغة والأدب ، فصول ، الجزء الأول ، المجلد الرابع ١٩٨٤ ، ص ٦٥ .
- (٨) مهنى العيد ، فى معرفة النص ، دار الأفاق الجديدة ، بيروت ١٩٨٣ ، ص ١٧٩ .

(٩) مالك يوسف المطلبى ، الزمن واللغة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦ ، ص ١١٥ وما بعدها .

(١٠) انظر مايكل ريفاتيرى : سيموطيقا الشعر - دلالة القصيدة ، ت : فرهاد جهورى خزول ، مدخل إلى السيموطيقا ، دار إلياس المصرية ١٩٨٦ ، ص ٢٢٤ .

(١١) السابق نفسه ، المسلمات والتعريفات ، ص ٢٣٢ وما بعدها .

(١٢) أبو عبد الرحمن السلمى ، كتاب طبقات الصوفية ، ص ٣١٣ .

Copyright by E.J.Brill , Leiden , Netherlands , 1960 .

(١٣) عبد القادر محمود ، الفلسفة الصوفية فى الإسلام ، دار الفكر العربى ، ص ٣٩١ .

(١٤) س . و . داوسن ، الدراما والدرامية ، ت : جعفر صادق الخليل ، منشورات عويدات ، بيروت - باريس ١٩٨٠ ، ص ٣٩ .

(١٥) السابق نفسه ، ص ٤٥ .

(١٦) سلمان حسن العالى ، التشكيل الصوتى فى اللغة العربية ، فونولوجيا العربية ، النادي الأدبى الثقافى ، جدة ١٩٨٣ ، ص ١٣٩ وما بعدها إلى ص ١٤٧ .

(١٧) جان برتلىسى ، التقابل بين الفن والصوفية ، مبحث فى علم الجمال ، دار النهضة مصر ١٩٧٠ ، ص ٦٠٤ .

(١٨) السابق نفسه ، ص ٦٠٤ .



الواقع الأدبي

● عروض كتب

- بنية الخطاب الشعري
- صفاء زيتون :
- مصافير على أخصان القلب
- النظرية اللسانية والشعرية
- في التراث العربي من خلال النصوص .

● رسائل جامعية :

- مقاييس نقد الشعر عند المعتزلة
- في القرن الرابع الهجري
- خصائص اللغة الشعرية
- في مسرح صلاح عبد الصبور

بنية الخطاب الشعري*

تأليف: عبد الملك مرتاض

عرض ومناقشة

عبد الحكيم راضى

الكتاب الذى نتحدث عنه هنا هو كتاب (بنية الخطاب الشعري : دراسة تشريحية لفصيدة « أشجان بمانيه ») ومؤلف الكتاب هو الدكتور عبد الملك مرتاض ، من جامعة وهران بالجزائر ، أما الفصيدة موضع الدراسة فهي إحدى قصائد الشاعر اليمنى الدكتور عبد العزيز المقلح ، من ديوانه (الخروج من دوائر الساحة السلمانية) ، وأما العرض المقدم فهو عرض نقدي ، وهذا يعنى أننا لا نقتصر على تقديم الكتاب : أفكاره وطريقة عرضه فحسب ، بل نلقى برأينا فى كل شيء فيه ، وهذا بدوره قد يجرّ إلى حديث يحمل حكماً على بعض نصوص الشاعر ، وهو ما ليس من هدفنا ، إلا بمقدار ما يكمل الصورة فى الحكم على الكتاب المعروض .

أما منهج العرض الذى اتبعناه فيسبر فى مستويين : جزئى موضعى ، وكلى شامل . ونعنى بالجزئى : عرض الكتاب فصلاً بعد فصل وإثبات رأينا فى كل فصل عقب عرضنا له . أما الحديث الكلى أو الشامل فيأتى بعد هذا العرض الموضوعى ، ويدور حول القضايا العامة التى تتصل بالمنهج والأصول النقدية والأدبية التى يصدر عنها صاحب الكتاب . وإذا كان هناك من شيء أعتذر عنه فى البداية فهو ما قد يبدو من إطالة فى العرض ، وفى النقد أيضاً . ذلك بأن الكتاب لا يخلو من إثارة ، بموضوحه ، وآراء مؤلفه ، والموقف النقدي الذى يصدر عنه .

الأعمال الفنية الفعلية ، وأن من الواجب مراجعة المناهج القديمة فى علم البلاغة أو النظرية الشعرية أو العروض ، وإعادة تقييدها فى مصطلحات حديثة (٣) .

ووفاء لذلك المفهوم نلاحظ إعجاب الدكتور مرتاض بـ«ثنيتين من النقد هما : الجاحظ ، وجان كوهين ، لأن كليهما لا يخلو بالمعنى فى الشعر ، وأن الشعر عندهما هو الطريقة التى يقول بها الشاعر ويبدع ؛ فالشعر ألفاظ قبل أن يكون معانى ، والألفاظ هنا هى ذلك النسج البديع الذى كان أبو عثمان يتحدث عنه» (٤) .

وواضح من التمهيد الذى ساقه المؤلف (حول نظرية الشعر) أن استمداده الأساسى من الجاحظ ، وقد عوّل بشكل واضح على تعريف الشعر عنده ، وهو ذلك التعريف الشهير الذى صدر عنه تعقيباً على تفضيل أبى عمرو الشيبانى لبيتين من الشعر بمعناها ومعارضة له . وقد راح يحلل ذلك التعريف إلى عناصره الأساسية ، واستغل أكثر هذه العناصر فى تشكيل فصول الكتاب الذى أداره — كما يقول — على فصيدة الدكتور المقلح .

(النقد الكامل) — هكذا — فى مفهوم الدكتور مرتاض : « هو الذى يقوم على اصطناع الملاحظة الدقيقة ، واستخدام الإحصاء للإلمام بالظاهرة المهيمنة على نسج الخطاب ، أى الاحتكام إلى النص وحده دون اللجوء إلى عوامل خارجية بعيدة عنه » (١) . وإذا صرفنا النظر عما يتعلق بجانب الوسائل — (أسمى : الإحصاء والملاحظة) — وجدنا أن أساس هذا النقد عنده هو : (الاحتكام إلى النص وحده) .

وتحديد جهة النقد — أو مجال عمل الناقد — على هذا النحو ينبع ، أو يستمد ، من المنهجين ؛ أولهما هو نظرية الأدب ذاتها ، وثانيهما هو نظرية النقد ، وخاصة ما يتصل بالمنهج . وفيما يتصل بنظرية الأدب يستمد من الاتجاه القائل بأن « الأدب فن لغوى يحكم استخدامه للغة بالنظر إلى غايات ووسائل ومواقف محددة » (٢) . وفيما يتعلق بالنقد يستمد من تلك الترجمة التى حدثت فى اتجاه الدرس اللغوى للأدب ، والتى تُقر بأن دراسة الأدب يجب أن تركز أولاً وقبل كل شيء على

وتنقسم البنية عنده إلى بنية إفرادية وأخرى تركيبية . وتبنيح الأولى - الإفرادية - في خصائص العناصر (العنصر = الكلمة المفردة) التي اتخذت أدوات لنسج الخطاب . أما الثانية - التركيبية - فتبحث في خصائص الوحدات (الوحدة = البيت الشعري) التي يتألف منها الخطاب نفسه .

وفيها يتعلّق بالبنية الإفرادية - أو البنى - الطاغية في نص القصيدة يلاحظ أن الأساء الكاملة في النص أكثر من الأفعال بأقسامها الثلاثة : الحاضر والماضي والأمر ؛ ويعود ذلك في تقديره إلى أن النص بقدر ما يحرص على (الحركة الحديثة) كان يشرّب إلى إثبات الحال^(٩) .

ويلاحظ المؤلف كذلك أن الأفعال الدالة على الحاضر أكثر من تلك التي تدل على الماضي ، وأن هذه الأخيرة أكثر من الأفعال الدالة على الأمر . ويقول : إن « هذه القضية تكاد تكون عامة في معظم النصوص الأدبية التي هي من جنس الشعر » وما ذلك إلا لأن المرة يفكر ، إذ يفكر ، أبداً [كذا] . . . انطلاقاً من حاضره . من أجل ذلك نجد هذا الحاضر يطفئ في النصوص الأدبية على الماضي والمستقبل معاً . (ص ٤٠) . ويقرر مرة أخرى - تعليلاً للظاهرة نفسها - أن « المبدع ينطلق في التفكير الذي يمسّه إلى خطاب - أبداً - من حاضره ، ثم كثيراً ما يعود إلى الماضي لأنه جزء منه ، ويرتبط بحياته ، وخزان لذكرياته ، أما المستقبل فلا يلتفت إليه إلا توهمًا وتخيلاً ، أو تأملاً وترجياً ، إذ من ذا الذي يستطيع أن يتناول المستقبل من المبدعين فلا يخطئ ؟ ثم من من الناس يستطيع أن يتحدّى الغيب فيزعم أنه سيحيا هذا المستقبل بعدا فيره ولو كان منه ذنباً ؟ كل أولئك ، إذن ، عوامل نفسية وواقعية تجعل المبدع لا يميل كل الميل إلا إلى حاضره ، ولو كان يكتب عن الماضي البعيد والزمن السحيق^(١٠) .

ثم يؤكد صدق نتائجه وتعليلاته بما وصل إليه في أعمال أدبية أخرى عن هذا الطريق نفسه - طريق الإحصاء للبنى الغالبة في النص^(١١) .

أخشى أن أقول إن صنيع الدكتور مرتاض مع قصيدة المقاتل - على الأقل في هذا الموضوع - هو أصدق دليل صادق على ما يقوله كولنجوود من أن التحليل النحوي (يقصد التحليل اللغوي بعامة) إنما يتناول من العمل الأدبي جُثته ، وأكاد أقول إنه يحوّل من كائن حي إلى جثة ، ومع ذلك أعترف بأنه لا مفر من هذا الصنيع مادامنا بصدد الدرس والتحليل .

أما النتائج التي خرج بها في ضوء نسب التوزيع للبنى المفردة في نص القصيدة فأعطر ما فيها هو التعميم ، وسحب هذه النتائج على مطلق النص الشعري . ولا أظن أن من الدقة أن تتخذ نسب التوزيع للبنى في قصيدة - أي قصيدة - قاعدة لنسب توزيع هذه البنى في النصوص الشعرية جميعها - أو معظمها .

أما التحليل لغلبة بعض هذه البنى (= المفردات) بالنسبة لبعضها الآخر ، وإضفاء قيمة مضمونية مقابلة . . . فأمر مشروع ، وبدونه نفع في شكلية باردة تحيل النص (كلياً) لا (كلاماً) - إذا استعزنا بمصطلح النحاة . ومع ذلك فإن آفة التعميم تُمرّ ما كان من شأنه أن

فلذا كان مدار الشعر عند الجاحظ على : « إقامة الوزن وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج » ، وأنه « صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير » ، بمعنى هذا : « تمثّل الشعر بنية قائمة على ملاحظة اللغة الفنية المستخدمة في النص ، والحركة التي تتحكم في هذه اللغة فتفضي بها إلى نحو غايتها ، ثم على نظام العلاقة الحميمة التي تربط هذه الشبكة من المظاهر الخارجية والداخلية معاً للنص ، ثم على الرؤية الفنية التي يطرحها هذا النص الشعري ، يضاف إلى كل ذلك حيّز النص الشعري وما ينبغي أن يجوسه من زمان متحكم في سطح النص وحمقه ، ثم علاقة ذلك الحيّز المتجسد بهذا الزمن المتسلط . . . فهذه الشبكة من المعطيات الفنية ، وكلها شكلية خالصة ، هي التي تحدد بنية القصيدة وتشكلها في الإبان ذاته^(١٢) .

وانطلاقاً من هذه النظرة يقرر أن كل جملة في تعريف الشعر عند الجاحظ تصلح أساساً لنظرية شعرية قائمة بذاتها . . .

فـ (الوزن) في قوله (إقامة الوزن) ، هو الذي نطلق عليه اليوم نحن المعاصرين : الإيقاع .

و (تخيّر اللفظ وسهولة المخرج) هو ما نطلق عليه : (البنية الخارجية للنص) .

أما (الصناعة) فهي ذلك المراس الذي يصقل الموهبة أو الموهبة .

وأما (النسيج) فهو « ما قد نريده اليوم به (الخطاب) . . . فالنسيج هنا يشمل كل خصائص الخطاب الخارجية أو السطحية .

وأما (التصوير) فهو من المصطلحات النقدية التي سبق إليها الجاحظ .

هناك إذن نسج - أو خطاب - وهناك تصوير وهناك إيقاع وبنية ، وكلها من مقومات النظر إلى النص الشعري ، الأمر الذي حدا بالناقد فيها يبدو - إلى اصطلاحها في حديثه عن قصيدة المقاتل .

يقول : « وقد بدا لنا أن نتناول القول حول بنية الخطاب الشعري لدى المقاتل ، ومن خلاله نزعهم أننا استطعنا ، بشكل أو بآخر ، تناول بنية الخطاب الشعري المعاصر . وقد تناولنا البنية الخارجية في الفصل الأول ، من حيث تناولنا في الثاني الصورة الشعرية . . . هل حين أننا هاجلنا في الثالث الحيّز الأدبي ، وفي الرابع التعامل مع الزمن ، أما الخامس فقد وقفناه على دراسة الصوت والإيقاع في هذه القصيدة ، وبحثنا بالنظر في المعجم الفني^(١٣) .

ويذكر المؤلف أن تركيزه ظل قائماً على نص قصيدة (أشجان بمانية) وحدها ، مع الخروج عن هذا الدأب في الفصل الذي عقده للصورة الفنية ، حيث تناول فيه بعض النماذج من قصيدة أخرى هي (الخروج من دوائر الساعة السلمانية) - وهي القصيدة التي سُمّي الديوان باسمها - وكان هذا الخروج هو الاستثناء الوحيد^(١٤) .

البنية - إفرادية وتركيبية

في الفصل الأول يعرف المؤلف (البنية) بأنها : « الخصائص المورفولوجية الخالصة » في الخطاب الشعري ، أما الخطاب الشعري ذاته فهو - في مذهبه كما يقول - « كل إبداع أدبي بلغ الحد المقبول ونال إعجاب أكثر من ناقد . . . »^(١٥) .

ثم : من قال إن الشاعر يتعامل مع الزمن بهذا المنطق العقل الصارم ، الذى يقوم على واقع بارد تأباه طبيعة النفس الشاعرة ، المتطلعة دائما إلى ارتياد المجهول واستشرافه ، حتى مع الخوف منه ؟ فإن أصررت على موقفك فى عزوف الشعراء عن الحديث عن المستقبل خوفا منه ، وخشية الخطأ فى تقديره فإن أحبك هل قصيدة للشباب مطلعها :

سأعيش رغم الداء والأصداء
كالنسر فوق القمة الشماء

نرى الحديث كله عن المستقبل ، فى الحياة وبعد الممات .

أما ما سجله المؤلف من « أن الأساء الكاملة فى هذا النص أكثر من الأفعال بأقسامها الثلاثة » ، واستنتاجه من ذلك « أن النص بقدر ما يحرص على (الحركة الحذئية) كان يشرئب إلى إثبات الحال » (١٣) ، فإن هذا الاستنتاج لوصح لكان من اللازم أن تنفجر القصيدة من داخلها - إن صح التعبير - لأن حديث (الأشجان) و (الحركة الحذئية) لا يناسبها أبدا (الاشرئاب) إلى (إثبات الحال) . وسوف نعود - بعد قليل - إلى مناقشته - تفصيلا - فى هذا الموضوع من حديثه .

ثم يتحدث المؤلف عما أسماه (خصائص الماء الشعري للبنى الإفرادية) . ويقوم حديثه فى هذا الموضوع على المقابلة بين المعنى المعجمي لعدد من المفردات التى استخدمها الشاعر ، والدلالة التى اكتسبتها كل منها فى الخطاب الشعري . من ذلك كلمات مثل : الوطن ، الماء ، الثعبان ، فليس الوطن - كما قد يتبادر - هو المكان الواسع يحيا فيه شعب من الشعوب ، وإنما هو يحكم العلاقة الناشئة من الأصل ، مكان نخصب فيه الدموع وتتغازل حتى تمسح ، فقد أصبح الدمع فى قوله :

• صار الدمع بعينى وطنا •

هو الوطن نفسه ، فالدمع وطن ، والوطن دمع ، ولا شيء سواهما . . . فالوطن هنا دلالة ، هو خلق جديد فى عالم هذا النص ؛ إذ لا أحد يستطيع أن يزعم بأنه وطن جغرافى من هذه الأوطان التى نعرف ، وإنما هو رمز لمكان ، وهذا المكان يتسم بالمأس والتعاسات أكثر مما يتصف بأى شيء آخر (١٤) .

أما الماء فليس ذلك السائل الطبيعي الشفاف بكل صفاته المعروفة ومعناه المعجمي ، وإنما هو « مجرد رمز لقيمة » وهذه القيمة تتسم بالشقاء القاتم (١٥) .

أما فى قوله :

• التذكرة الأولى ثعبان •

فإن (التذكرة) ليست هى التذكرة المعروفة ، و (الثعبان) - أيضا - ليس هو الثعبان المعروف ؛ « فالتذكرة فى هذه الوحدة (= البيت) شبكة من الرموز التى تعكس تطلع الشخصية الشعرية إلى عالم أرحب وحياة أمثل ، ثم رغبتها الشديدة إلى الحركة ، وأشرئبها المتحضر إلى ارتياد المجهول الذى هو - بالضرورة - أمثل من المعلوم . . . فهذه التذكرة هى الأمل الذى يحق لكل امرئ أن يتسلح به ، وهى الرغبة التى لا يمنعه أحد من التشبع بها ؛ وهى الرفض الذى

يجلّز لوبقى الاستنتاج موضعيا مقصورا على النص موضع التحليل . أما أن يقال إن غلبة الأفعال الدالة على الحاضر ، وغلبة الزمن النحوى الحاضر ، سمة ، أو ظاهرة ، قد تكون عامة فى معظم النصوص الأدبية من جنس الشعر بناء على أن « المرء يفكر . . . انطلاقا من حاضره » ، أو أن « المبدع ينطلق فى التفكير الذى يجسده إلى خطاب . . . من حاضره » (١٦) ، فليت شعري من يضمن لنا صدق الحكم بالتعميم فى الظاهرة اللغوية أولا ، ثم صدق العلة التى سيقت لها - وعمومها - ثانيا ؟

فإن وجد من يتطوع بذلك فإن اعتذر عن قلة جساري على التعميم ، وعن ضعف أمام قصيدة لاحد عبد المعطى حجازى عنوانها (مقتل صبي) ، من ديوانه الأول (مدينة بلا قلب) ، ليس فيها من الأفعال إلا ما كان ماضيا أو يحمل الدلالة على الزمن الماضى .

وكُل ما سبق هين إلى جانب ما علل به الدكتور مرتاض عدم الثقات المبدعين إلى الزمن المستقبل (والتعميم لا يزال مستمرا) ، وهو الخوف من الخطأ والتردد أمام الغيب ؛ « إذ من ذا الذى يستطيع أن يتناول المستقبل من المبدعين فلا يخطئ ؟ ثم من من الناس يستطيع أن يتحدى الغيب فيزعم أنه سيحيا هذا المستقبل بحذائره ؟ » .

وأضيف - مع الدكتور مرتاض - أن الله تعالى يقول : « ولا تقولن لشيء إن فاعل ذلك غدا . . . » ، وأن زهيراً قال :

وأسلم سلم اليوم والأمس قبله
ولكننى من علم مالى قد غم

وأن ليبدأ - على ما أذكر - قال :

لممرئ ما تذرى الفؤاد بالخصى
ولا زاجرات الطير ما الله ضائع

وأن ابن الرومى قال :

ألا من يرى ضائقى قبل مذهبى
ومن أين ؟ والفتايات ينفذ المذاهب

وأن شكرى قال - مخاطبا المستقبل المجهول :

يحوطنى منك بحر لست أصرفه
وسهنته لست أدري ما أقاصيه

ولا شك أن هذا جميعه يُسعد الدكتور مرتاض . غير أن الأمانة تقتضينا معاً - الاعتراف بأننا - عند هذه النقطة - بعيدان تماما عن مجال الفن ؛ لأن حديث العزوف عن استعمال الزمن المستقبل بسبب الخوف منه أو الخطأ فى تقديره وعدم الثقة بما يكون فيه ، ليس من حديث الشعر فى شيء ؛ لأنه من شأنه أن يحيل الشعر إلى نصوص موضوعية تقوم ، ويقوم الحكم عليها ، على أساس المعنى والمحتوى ، وتتخل ، ويتخلل الحكم عليها ، عن جمال النسيج والعبارة ، وهو ما يخالف النظرة إلى الشعر التى يتبناها الدكتور مرتاض نفسه من أن الشعر هو الطريقة التى يقول بها الشاعر ويبعد ، وليس ما فيه من الأفكار والمعانى .

الثبات والاستمرار دعوة إلى تغيير الحال ، أو العكس ؛ إذ قد تتعلق دلالة الصيغة على الثبات بوضع غير مرغوب ، وقد تؤدى عندئذ معنى تضاعف الثبور من الواقع ، وتضخم بواث الثورة عليه ؛ وقد تتعلق بأمر مرغوب فتدل على استحسانه والرغبة في الزيادة منه . وبعبارة أخرى : قد تدل الصيغة على التجدد في مادة لغوية دالة على الثبات والاستقرار ، في حين تدل على الثبات في مادة لغوية تدل على الحركة والتجدد .

خذ لذلك مثلاً البيت الذي يورده البلاغيون شاهداً على دلالة الاسمية على الثبات والاستمرار ؛ وهو قول الشاعر مفتخراً :

لا يَأْلَفُ الدَّرْهَمَ الْمَضْرُوبَ صُرْتَنَا
لَكِنْ يَمُرُّ عَلَيْهَا وَهوَ مُنْطَلِقٌ

فقد نفى عن دراهمهم الاستقرار في صرهم ، ووصفها بالانطلاق الدائم المستمر .

أما الانطلاق فمصدره المادة اللغوية ، وأما ثباته واستمراره فمصدره الصيغة الصرفية .

فلنلاحظ هنا الفرق بين دلالة الصيغة (الاسمية) ودلالة المادة اللغوية ، وأن الثبوت والاستمرار المستمدين من الصيغة قد يتعلقان بسكون واستقرار كما قد يتعلقان بحركة وتغير ؛ وذلك بالنظر إلى دلالة المادة اللغوية .

لذلك أجعل متحفظاً إزاء ما أخذ به الدكتور مرتاض من دلالة الأسماء في القصيدة على الاشراب إلى إثبات الحال ، قاصراً النظر على الدلالة الصرفية للبيئة . وأجد - في الوقت ذاته - مؤيداً له في الاعتراف بدلالة الصور عند الشاعر على الحركة والصراع ، منطلقاً في ذلك من دلالات المفردات التي تتألف منها العبارة ، أقصد انطلاقاً - في بعض الأحيان ، معترفاً بذلك - من الدلالة المعجمية ، بأساطها هذه الدلالات الجديدة التي أتاحها الموقع الجديد - المفرد - الذي تحتله كل بنية (= مفردة) في وحدات (= أبيات) القصيدة .

وأقول : (في بعض الأحيان) لأن الدكتور مرتاض قد دأب في أكثر الأحيان - تنوياً بجهد الشاعر في إثراء دلالات المفردات - دأب على النعمى على هذه الدلالات المعجمية قصورها وجودها ، وعلى وصف المعاجم العربية بالتقصير في هذا السبيل . وفي مقابل هذا يبيّن ترحابه الشديد - وهذا مفهوم - بكل مجازة في الدلالة ، أو توسع يتمدّد بها حدود الدلالة المعجمية ، أو ينحلل تماماً من هذه الدلالة . والمثل على هذا حديثه عن قول الشاعر :

• فلتقرأ أقدام البهر تذاكرها •

حيث يبدأ كمادته غالباً - بالزراية على دلالة كلمة (القدم) كما وردت في المعجم : « القدم : واحدة الأقدام لدى الجوهري ، والرجل لدى الفيروزبادي ، وانتهى الأمر »^(١٩) . هكذا يقول ، ثم يورد بعض تعريفات (القدم) في أحد المعاجم الفرنسية ، ثم يقول : « فالمعجب كيف أننا بعد أن كنا ألفينا الجاحظ يلتقى في بعض تنظيره للشعر مع جان كوهين بدون اختلاف يذكر . . . ها نحن أولاء نجد البؤن شاسعاً بين تعريفات المعاجم العربية والمعاجم الغربية . . . فلم

لاحقاً لأحد أن يبطه عن النفس الأدبية ؛ وهي الخير الذي يواكب تفكير كل عقل حكيم ؛ وهي كل شيء يمكن أن يفضى إلى شيء أمثل مما تضطرب فيه الشخصية الشعرية المغرقة في عالمها الوحد الذي ليس فيه إلا المستنقعات والمهاجات والفيافي القفرة »^(٢٠) .

• أما (الثعبان) فهو رمز لشبكة من العوامل الخارجية تقوم هاتية في سبيل تحقيق ما يمنحه حق امتلاك التذكرة ؛ فالثعبان شرٌّ لا يتسامح ولا يلين ؛ يضرب الشخصية الشعرية ويحاصرها في حيزها التعيس الذي تلمس التملص منه »^(٢١) .

وهكذا يلاحظ أن « النسج في هذا النص شعري ، شفاف ، مقل بالمعنى في الإبان ذاته » . ويذكر المؤلف أن العلة في بعض ذلك - كما يقول - « هذا التعامل الدلالي الجديد الذي خرج بالبي من الدائرة التقليدية لها . . . إلى دائرة واسعة تَدَّتْ من الدلالة المعجمية المبتة ، وتولّجت في عالم الدلالة الشعرية التي ليس لها حدود »^(٢٢) .

لحسن الحظ أن المؤلف قد أسعفنا بوصف الصورة في قول الشاعر :

• التذكرة الأولى ثعبان •

بأما « في تركيبها إنسانية الصراع ، أزلية الحركة »^(٢٣) . وأقول : (لحسن الحظ) لأنه قد أهاد التوازن بذلك إلى حركة القصيدة في جعلها بعد أن كان قد رأى في التقارب بين نسبة الأفعال والأبيات التي تبدأ بها من جهة ، ونسبة الأسماء والأبيات التي تبدأ بها من جهة ثانية - كان قد رأى في ذلك ما سَمَّاهُ (بالتوازن الألسني) ، واستنتج من ذلك « أن النص بقدر ما يحرص على الحركة الحديثة كان يشرّب إلى إثبات الحال »^(٢٤) .

ونحن نعرف أن التفرقة بين الفعل والاسم تفرقة صرفية في جانب منها ، ودلالية في جانبها الآخر ، وأن البلاغيين القدماء قد وظفوا هذا الفرق . فغالوا بدلالة الفعل على التجدد والحركة ، ودلالة الاسم على الثبوت والاستمرار . ووضح أن الدكتور مرتاض قد أخذ بهذه التفرقة ، كما يدل تصريحه السابق ، وكما يدل قوله في أعقاب ذلك التصريح : « إننا ننظر هنا نظرة تقليدية إلى هذه القضية »^(٢٥) .

وليس في ذلك غضاظة ؛ أعنى في اصطناع نظرة قديمة تكون الأهم ، وسنن الاستعمال اللغوي ، قد أثبت واقعتها . لكن احتمال الخطر كان يُطل من حديثه عن حرص النص - أو جمعه - بين الحركة الحديثة والأشرباب إلى إثبات الحال .

فمن منطوق هذا الحديث نفهم أن الحركة الحديثة خلاف إثبات الحال ، ليرد السؤال على الفور : كيف ؟ وقد قبل بأن هناك حركة ، وبأن هناك رغبة في التغيير والانفلات من واقع لا يرضى عنه الشاعر ؛ ومن ثم يكون القول بالأشرباب إلى إثبات الحال غير ذي معنى ، أو يكون معناه الرغبة في البقاء على حال لا ترضى بها ونرغب في إزاحتها . ولو صح هذا - وهو غير صحيح - لكان معناه - كما سبق القول - التصادم الداخلي بين بنية القصيدة نتيجة احتوائها على إرادة التغيير وإرادة الثبات في الوقت نفسه .

والواقع أن معنى الثبات أو التجدد الذي تحمله الصيغة الصرفية إنما يتعلق بالمدلول الذي تحمله اللفظة (أو ما سُمِّيَ بالدلالة اللفظية) ؛ وهذا أمر خلاف تجدد الحال أو ثباتها . فقد تحمل دلالة الصيغة على

إذن فأت المعجميين ما لم يفت النقاد وأصحاب الاختصاص القول ؟ . .

ونرى أن العجيب هنا - حقا - هو انتظاره لتقارب حديث المعجميين من العرب والغربيين قياساً على تقارب نظرت النقاد من الغربيين ، ثم نعيه على المعاجم عموماً قصور مدلولات الألفاظ فيها عن مدلولاتها في السياق الشعرى . هكذا وكأنه كان على أصحاب المعاجم أن يتطوعوا بتصور كل الدلالات التى يمكن - فى الماضى والحاضر والمستقبل - أن تتطرق إليها استعمالات الشعراء لكل مفردة لغوية ، وكأنه كان على لغوى كالزعرشى أن لا يكتفى فى (أساس البلاغة) بتقديم الدلالات المجازية التى وصل إليها الاستعمال حتى عصره ، بل كان عليه أن يقدم ما سوف يصل إليه بعد عصره ، وإلى يوم القيامة .

ولأنه لم يفعل ، لا هو ولا أحد غيره من المعجميين ، فقد استوجب الأمر أن يتساءل الدكتور مرتاض فى حجة استنكارية صابرة (وهذا نفسه عجب منه لا من المعجميين) : « فهل كان على الشعر فى نصّ المقال :

• فلتقرأ أقدام النهر تذاكرها •

أن يقتصر على المعنى المعجمى الغامض القاصر للفظ (القدم) كما ورد فى المعاجم العربية ؟ إن هذه المعاجم عجزت حتى عن تعريفها . من أجل ذلك ألفينا النصّ يتجاوز ذلك إلى عالم أرحب ، ويخلق فى أفق أفسح ، فإذا هو يخرج هذه البنية (القدم) من دائرتها الدلالية المنبثقة عن المعجم إلى دائرة شعرية رحيبة عجيبة . . . » (٢٠) .

ولو كنت مكان الدكتور مرتاض لحمدت الله على هذا (القصور) المعجمى فى دلالات الألفاظ ، فهذا القصور هو - ونستخدم كلمة من القصيدة - (تذكرة) الخروج أو التحليق بالألفاظ إلى هذه الأفاق الشعرية الرحبة ، وهذه الرحابة وهذا التسامى إنما ينشأان بالقياس إلى (ضيق) المعنى المعجمى وتواضعه . إن هذا (الضيق) وهذا (التواضع) هما اللذان يجعلان هذه الرحابة وهذا السمو ممكنين . ولونتبعنا حديث الدكتور مرتاض نفسه عن الدلالة الشعرية لكلمتى (التذكرة) و (الثعبان) فى قول المقال :

• التذكرة الأولى ثعبان •

لوجدنا مصداق ذلك ، فما الذى أتاح للتذكرة أن تصبح « عبارة عن شبكة من الرموز التى تعكس تطلّع الشخصية الشعرية إلى عالم أرحب وحياة أمثل ، ثم رغبتها الشديدة فى الحركة » (٢١) وما الذى جعل (الثعبان) رمزاً « لشبكة من العوامل الخارجية التى تقوم عاتية فى سبيل تحقيق ما يمنحه حق امتلاك التذكرة . . . » (٢٢) ؟ لا أظن أن أحداً ينكر أن الدلالة المعجمية تفرض نفسها ، بل هى تغذى هذه الدلالات كلها ، وتتصل بها بدرجة أو بأخرى ، وإلا فإن لغة الشعر لا تصطنع كلمات لم يكن لها معان من قبل ، ثم هى لا تصطنع أى كلمة فى أى مكان وفى أى مدلول بلا ضابط .



فإذا جاء المؤلف إلى (خصائص البنية التركيبية فى الخطاب الشعرى) عرّف الخطاب بأنه « نسج من الألفاظ » ، وعرّف (النسج) بأنه « مظهر من النظام الكلامى الذى يتخذ له خصائص

لسانية تميّزه عن سواه » ، وذكر أن هذا هو السبب فى تميز كل من الأثر الشعرية التى تدور حول موضوع واحد ، فهذا التميز « يعود إلى كيفية الصياغة ، وطبيعة التعامل الخيالى مع الخطاب الشعرى » (٢٣) .

أما المجال الذى حدده لرصد الظاهرة اللسانية فى خطاب القصيدة فهو ملاحظة « خصائص الوحدات المؤلفة » هل هى قصيرة أو طويلة ، وهل تبدىء بفعل أو باسم ، ثم هل يغلب عليها الطول أو القصر ، ثم ما مدى هذا الطول فى حال طوله ، ثم ما هى خصائص هذه البنى التركيبية فى حدّ ذاتها ؟ (٢٤) .

وبالنسبة لبدايات الوحدات (= الأبيات) ، وهل تبدأ بالأفعال أو الأسماء ، يعيد علينا ما سبق أن ذكره من أن هناك « توازناً لسانياً فى بدايات البنى التركيبية ، حيث ألفينا ثمانياً وستين بنية تبدىء بفعل ، وثلاثاً وسبعين تبدىء باسم » . كما يعيد ذكر العلة التى ارتأها لذلك ، وهى أن « النصّ كان يراعى شيئاً من التوازن بين الجنسين الكلاميين ، حتى لا يطغى أحدهما على الآخر ، فالفعل يمنح الخطاب حركية ، والاسم يمنحه استمرارية وثبوتاً » (٢٥) .

أما طول الوحدات (= الأبيات) وقصرها فيلاحظ أن أقصرها يشتمل على بنية (= كلمة) واحدة ، وأما تفاوتت فى الطول إلى ما يزيد على خمس بنى ، وإن غلب عليها الوحدات ذات البنى الثلاث ، يليها ذات البنتين ، فذات الأربع ، فذات الخمس ، فذات البنية الواحدة (٢٦) .

وهنا يشغل المؤلف نفسه بالتعليل لغلبة الوحدات الثلاثية البنية بالنسبة لبقية الوحدات ، ويتساءل فى حاشية : « لماذا طغت البنى التركيبية الثلاثية العناصر (المنصر = المفردة) ؟ وهلا طغت الثنائية لأنها أخف على اللسان إذا عبّر ، وأهون على القلم إذا دُبج ، وأيسر على السمع إذا سمع ؟ فلم - إذن - طغيان الوحدات الثلاثية ؟ .

الجواب : « لقد نعلم أن أى معنى لا يمكن نسجه فى لفظة واحدة » (٢٧) ، فالحد الأدنى للسان للتعبير ، وهو بنية واحدة ، مستحيل ، لأن ذكر العنصر الواحد ، حتى فى حال فهمنا بواسطة ، لا يكون فهمنا ذاك إلا ثمرة من ثمرات قرينة لسانية معينة » (٢٨) .

وإذن ، فقد كان منتظراً فى أى خطاب أدبى أن تكون هذه البنى المفزعة فيه قليلة . . . وذلك ما كان فى خصائص نسج الخطاب عبر هذه القصيدة (٢٩) .

« ثم إن البنتين الاثنتين لا تستطيعان - هما أيضاً - التعبير عما هو كامن فى النفس ، أو نابع من الخيال ، بكفائه وقدرة ، لأن معظم اللغات الإنسانية تتطلب ثلاثة عناصر لسانية حاداً أدنى للتعبير عن غرض من الأغراض : فعلاً واحداً واسمين اثنين ، أو فعلاً واسماً وقيداً ، والوحدات التى تتألف من فعل واحد واسم واحد ليست مستقلة بنفسها على الحقيقة » (٣٠) .

« وفى كل الأحوال - إذن - نجد فكرة البنية الوحيدة - فى أى تركيب لسانى - مستحيلة ، كما رأينا الوحدة الثنائية البنى هى أيضاً قاصرة . . . فلم يبق إلا الوحدة الثلاثية البنى وما فوقها » (٣١) .

لكن لماذا فاق عدد الوحدات الثلاثية البنى أعداد الوحدات الرباعية والخماسية وما فوقها ؟ يجيب الدكتور مرتاض : « إن الإنسان لا يميل إلى هذه العناصر حين تتكاثر فيتلعثم بها لسانه ، ويتعب بتشكيلها

في الأبيات مثلاً - أن لا تكون جزافية ؛ فإذا استمدت تعليلاً - أو أيدت بتعليل - فلا يكون من معطيات النمط اللغوي ، أو المبررات التي سيق لتعليل بعض الظواهر العامة ، وإنما يجب أن يكون مستمداً من مقتضيات النص ذاته .

ويلفت النظر في كلام المؤلف - أو (تأويله) للظواهر المختلفة في القصيدة - أن موقفه من النمط - رفضاً وقبولاً - (ولو أن هذا ليس موضوع الحديث) يتحدد على أساس مجازاة النمط لظواهر الاستعمال في القصيدة ، أو مجاراته لهذه الظواهر . بمباراة أوضح ، كان توسع الشاعر في دلالات المفردات - كالقدم أو الماء أو الوطن - مدعاة لسخرية المؤلف من المعاجم العربية التي اقتضت هذه الكلمات - وغيرها - حل دلالات محددة لا تتعداها . وقد حللنا هذا المسلك على عمل الإهداء من صنع الشاعر (مع أن كلا الأمرين طبيعي ، أهي أن يقتصر المعجم على الدلالات الوضعية ، وأن يجاوز الشاعر - كيفما شاء - هذه الدلالات) . فإذا جاء الدور على البنية التركيبية على مستوى الوحدات - وهي الأبيات - رأيناها يستأنس بالنمط في معالجة الوحدات الثلاثية البنية ، بعد أن يقرر استحالة الاكتفاء بالوحدة الأحادية البنية ، وصعوبة الاكتفاء بالوحدة الثنائية .

وحدثه ناضح بالخلط بين الوحدة - البيت - والجملة (٣٣) ؛ وإلا فأن الصلة اللازمة بين الوحدات بعضها وبعض ؟ وأين ما قيل من أن (الشعر لمحة دالة) ؟ وأين ما هو معروف ، وما حُلل به مسلك الشعر الحديث في اعتماده على السطر دون البيت التقليدي ، وأن السطر قد يطول وقد يقصر تبعاً لمتطلبات التعبير الذي يفترض أن لكل ظاهرة لغوية فيه بعدها الدلالي والجمالي المنشود (٣٤) ؟

وأكبر دليل على نسيان الدكتور مرتاض حقيقة أنه يتحدث عن نص شعري يفترض فيه الخصوصية أنه راح يدهم قوله بغلبة الوحدات الثلاثية البنية بما كان قد لاحظته لدى دراسته مجموعة من الأمثال الشعبية الجزائرية : « فقد كنا نوصلنا إلى النتيجة ذاتها تقريباً » (٣٥) وهو يعني غلبة الوحدات الثلاثية البنية على تلك المجموعة ، ثم يستنتج من ذلك « أصالة النص الشعبي وخضوعه للنظام البنيوي القائم في جنوه الفصح » . ثم يصل إلى الغاية في قوله : « من أجل كل ذلك - إذن - ألفينا نص (أشجان ممانية) يجري في هذا الفلك ، ويضطرب في هذا المسلك » (٣٦) .

أي فلك يقصد ، وأي مسلك يريد ؟ لا شك أنه فلك الفصحى ومسلك الوحدات ذات البنية الثلاث . ولو كان ذلك كذلك (على طريقة الدكتور مرتاض) دون مقتض من حاجات الشعر ذاته ، يجذب الوحدة ذات البنية الوحيدة حيث جاءت ، ويجذب الثنائية البنية حيث جاءت ، وكذلك الثلاثية والرابعة . . . الخ حيث نجيء كل منها . . . لكان علينا أن ننمي إلى الشاعر قصيدته ؛ لأنها لن تكون - عندئذ - قصيدة ؛ ولكان علينا أن نسلب كتاب الدكتور مرتاض عنوانه ؛ لأن موضوعه قد أصبح (بنية الخطاب في الفصحى ، والعامية) ليس (بنية الخطاب الشعري عند المقلح) .

المصورة

والفصل الثاني في (خصائص الصورة)

ويبدأ بالحديث عنها ؛ فالصورة « حديثه النشأة جديدة المفهوم في

صوته ، فيؤثر المنزلة الوسطى . فذلك - إذن - تأويل ورود الوحدات الثلاثية البنية في هذا النص وطغيانها على جميع أصناف الوحدات الأخرى » (٣٧) .

فإذا تذكر المؤلف أن الوحدات (= الأبيات) الثنائية البنية تأتي - من حيث العدد - في المرتبة التالية للوحدات الثلاثية ، قال : « إن الوحدات الثنائية البنية مع ذلك ترد في المنزلة الثانية لعلل منها :

١ - إن العربي يحرص على الاقتضاب والإيجاز ما أسعفته الأدوات اللغوية .

٢ - إن الوحدة المؤلفة من عنصرين أثنين فقط تكون - نتيجة لذلك - أسير رواية ، وأقدر على السيورة ، وأقوى على الانتشار .

٣ - لأنها تجاور الوحدات الثلاثية البنية ؛ فهي إذن قريبة منها بحكم هدد بناها وطبيعة نسجها ونظام تركيبها » (٣٨) .

أما أن الوحدات ذات البنية الرباعية تأتي - من حيث العدد - في المرتبة الثالثة ، فعلة ذلك قريبة ؛ وهي جوارها للوحدات الثلاثية البنية ، « التي نعدها هي الحد الوسط في النظام الألسني في معظم اللغات الإنسانية ، ومنها لغة الضاد » (٣٩) .



هكذا يقول ١ ؛ فالمسألة - إذن - في طول السوححات (= الأبيات) وقصرها مسألة لياقة وفوق ، ويمكن أن يقال مع الدكتور مرتاض - إن خبر الأمور الوسط ، وأن نتلو معه قول الله تعالى : « وكذلك جعلناكم أمة وسطاً » (١٨٣/٢) .

وأنا لا أعترض على وسطية الوحدات الثلاثية البنية ، ولا على خفتها ، ولكن الذي يدهشني حقاً هو أن الدكتور مرتاض قد استخدم الإحصاء وخرج بنسب معينة لأطوال الوحدات في القصيدة بين أحادية البنية إلى ثنائية ثلاثية . . الخ ؛ وإلى هنا يظل الأمر طبيعياً ومنطقياً ؛ ثم راح يغفل ، مستمداً علته من الذوق اللغوي العام ، أو سنن الاستعمال ، ليس في العربية وحدها ؛ بل في « معظم اللغات الإنسانية » - كما يقول - ليخرج بخفة الوحدات الثلاثية ، تليها في الخفة - لجوارتها لها - الوحدات الثنائية ثم الرباعية . . .

وقد كنا نسمع - في مجال النحو - عن (الإعراب على الجوار) ، فإذا بنا نسمع من الدكتور مرتاض - في مجال النقد - عن مبدأ (الخفة على الجوار) أو (المقبولة على الجوار) .

وقد جاء قوله قياساً - أو موازاة - لما ذهب إليه بعض اللغويين القدماء في حديثهم عن العلة في غلبة المفردات الثلاثية الحروف على كلمات اللغة العربية ، وكيف أن ذلك يعود إلى جمعها بين التمكن والخفة ، وبخلاف الثنائي فهو غير متمكن - فيقدرون له صورة ثلاثية - وبخلاف ما زاد على الثلاثة ، فهو ينحو نحو الثقل .

وهنا يمكن القول : إن هذه العلل - أيا كان مستند معناها - سلكت النص - الذي يفترض فيه الخصوصية - في سلك النمط اللغوي العام . قد نبس المؤلف الناقد أنه بصدد نص شعري ، فراح يمددنا - في أغلب الأحيان - عن الوحدات - التي هي أبيات شعرية - وكأنه يتحدث عن الجملة وكلماتها ، لا عن بنية شعرية متكاملة - إن الوحدات التي يتحدث عنها الدكتور مرتاض هي أبيات شعرية في قصيدة ؛ ومفروض في كل ظاهرة من هذا القبيل - الطول أو القصر

وأقدم لذلك مثالين : أحدهما حديثه عن الصورة ودلالاتها في قول الشاعر :

• صار الدمع بمعنى وطن •

لقد تحدث الدكتور مرتاض - من قبل - (في حديثه عن « خصائص الماء الشعري للبنى الإفرادية » ص ٤٢ - ٤٥) ، عن معنى (الوطن) وكيف ورد التغني به لأول مرة في كلام ابن الرومي ، وإن كان الوطن عنده بمعنى القرية التي قضى فيها شبابه ، وهو خلاف (الوطن) بمفهومه السياسي المعاصر من « أنه أرض يقطنها شعب أمره واحد وتجميعه جوامع الماضي .. إلخ » ، فإذا جاء إلى نص المقال رأى أنه « لم يصطنع الوطن بهذا المفهوم السياسي الحديث ، وإنما انطلق منه ليوظفه توظيفاً إنسانياً أكسبه مدلول المأساة المدمرة ، فينتقل بهذه البنية (= اللفظة) من معناها الذي عدا الآن معجمياً خالصاً ، إلى دلالة جديدة هي : الحقل الذي يستقبل الدموع ويتقبلها ، فليس الوطن هنا مكاناً واسعاً يحيا فيه شعب من الشعوب ، وإنما هو - بحكم العلاقة الناشئة عن الدلالة الأصل - مكان لمخصب فيه الدموع وتتغازل حتى تمزج ، فقد أصبح الدمع في قوله :

• صار الدمع بمعنى وطن •

هو الوطن نفسه ، فالدمع وطن ، والوطن دمع .. فالوطن هنا دلالة ، هو خلق جديد في عالم هذا النص .. هو رمز لمكان ، وهذا المكان يتسم بالمأسى والتعاسات .. وهكذا انتقل الوطن من دلالة الجغرافية الخالصة إلى رمز شفاف مضال إلى أدنى مساحته ، ليستقبل هذه السيل من الدموع المنهمرة من أعين هؤلاء البؤساء التعساء » (١٦) .

وواضح أن فكرة المكانية لم تفارق الدكتور مرتاض في أي من تحريجاته لدلالة الكلمة في النص ، وذلك في حديثه عن (البنى الإفرادية) أو مأساه : (الماء الشعري للبنى الإفرادية) . فإذا جاء حديث (الصورة) وجاء البيت نفسه ضمن نماذجه ، سمعنا قوله : « إننا نلقى العين تكون مصدراً لإفراز مادة الدمع باستحالتها وطناً له ، فكانها هنا عين شريرة يتجسس منها الدمع ... فهي هنا إذن - للدمع الذي ألم عليها ، والتعاسة التي ضربتها - ارتدت موطناً خصباً تنهمر منه الدموع ، وغيراً ثنائياً يمد هذا العالم بمادة الدمع الذي لا ينضب ولا ينفد » (١٧) .

قلت : إن اقتطاع الصور من سياقها كمثل بأن يعرق فهمنا لها ، وأضيف الآن أن الدكتور مرتاض الذي دأب على الزاوية بالدلالات المعجمية للألفاظ (في غير مبرر) ، والإعظام من شأن مجافاة هذه الدلالة ومجاوزتها إلى حد البعد عنها (وهذا طبيعي في لغة الشعر) ، قد سلك مع هذه الصورة في معنى (الوطن) بصفة خاصة مسلكاً مخالفاً ، إذ انطلق في الحديث عن هذا المعنى في بيت المقال من الدلالة الأصلية . وعلى الرغم من بداهة برفض أن تكون دلالة الوطن عند المقال هي دلالة عند ابن الرومي ، أو دلالة السياسية المعروفة ، فإنه يعترف بدور « العلاقة الناشئة عن الأصل » في إضفاء صفة المكانية على دلالة الكلمة ..

وليعدنق القارئ إذا قلت إن دلالة الكلمة ، والصورة كلها ، تبدو لي أوضح وأبسط من كل ما قيل ، وإنما - لذلك - تكون أجدر

النقد الحديث ، حتى إن المعاجم العربية ، ومثلها الموسوعات العربية أيضاً ، لا تكاد تذكر عنها شيئاً يشفى الغليل .

كما أن القدماء من النقاد العرب وجهابذة الكلام لم يكونوا يصطنعون هذا المفهوم في معالجتهم للخطاب ، وإنما كانوا يصطنعون الذوق والانطباع طوراً ، والأدوات البلاغية التقليدية القائمة على الاستعارة والمجاز العقلي والكناية والتشبيه والمحسنات اللفظية بوجه عام طوراً آخر » (٣٧) .

هذا على مستوى النظر النقدي ، أما على المستوى الإبداعي فإن « الصورة الأدبية قديمة في الخطاب العربي ... وإنما النقاد هم الذين فاتهم أن يعالجوها ... وليست الصورة الفنية وقفاً على الشعر وحده ، فهي ملحوظة في كل نتاج أدبي خلّاق » (٣٨) .

أما عند الغربيين فإن مما اتفقوا عليه في الحديث عنها أنها « ليست تشبيهاً » ، كما أنها ليست فكرة بمعنى المفهوم الأيديولوجي المعين ، وإنما هي « شيء يمنح تقريب حقيقتين متباعتين » (٣٩) . وقد عوضت الصورة الفنية في الحديث علم البلاغة ، فلم نعد نبحت في التشبيه ولا في الاستعارة ونوعها ، ولا في المجاز وضربيه ، ولا في الكناية وما تحمل من صور جميلة معبرة ، غالباً ما تكون مكثفة لو لم تكن تدرس في إطارها التقليدي القاصر ، كما لم نعد نتوقف ، إلا أحياناً نادرة ، لدى المحسنات البديعية التي أولع بها الأدباء في العهود المختلفة » (٤٠) .

ثم يذكر تجربته في دراسة الصورة الفنية في بعض قصائد ديوان (الخروج من دوائر الساعة السليمانية) ، ولا سيما قصيدة (أشجان بمانية) ، فقد أثارت عنايته « أجناس من الصور الحديثة الراقية » . وقد وجد « هذه الصور تختلف فيما بينها في البنية دون اختلاف المستوى الفني الذي يحتفظ بإيقاعه على مدى امتداد الخطاب ، فإذا بعضها مركب متعدد المناظر والأشكال والأحكام والحيزات ... وإذا بعضها بسيط . وإذا بعضها يقع بين ذلك سبيلاً ، وكل هذه الصور يتولج في حقل حافل بالألوان والأشكال والأحجام والمناظر والمظاهر ، مما يجعله يرقى إلى صف الصورة الشعرية الحديثة التي قوام بعضها فلسفة ، وقوام بعضها خيال متجذّر ، وقوام بعضها تمثيل متجذّر للعالم الخارجي عبر العالم الداخلي بواسطة أدوات هي الدوال ، وبناء هو الخطاب ، ومادة هي الخيال المخلّق » (٤١) .

ثم يعرض بالتفصيل لستة نماذج من هذه الصور ، أولها من القصيدة التي سُمّي الديوان باسمها ، وهي قصيدة (الخروج من دوائر الساعة السليمانية) ، أما النماذج الخمسة فمستمدة من مادة الدراسة وهي قصيدة (أشجان بمانية) .

ولقد بذل الدكتور مرتاض جهداً كبيراً في استنطاق الكلمات وعرضها في كل وجوه الدلالة المحتملة في ضوء جميع القرائن الممكنة ، في ثقة ، وحساسية قد تمهّر إلى المبالغة أحياناً .

وأنا هنا لا أناقش مفهوم الصورة كما عرضه ، فهذه قضية كانت - وما تزال - موضع جدال ، ولكني أنظر إلى صنيعة بالنماذج التي تعرض لها ، بل أنظر إلى صنيعة ببعضها من زاوية موضوعية صرف ، ونقطة محددة : أقصد اقتطاعه للحيّز اللغوي الحامل للنسودج المدروس ، دون نظر للعلاقة بين الصورة والسياق الذي وردت فيه ، والذي لا يمكن استيعابها بعيداً عنه .

وكم كنت أتمنى لو توقفت الدكتور مرتاض عند بعض ما يفسد الطريق إلى فهم الدلالات والصور من نصوص الشاعر نفسه في قصائده الأخرى ؛ فقد كان ذلك كفيلاً بأن يجهنمنا الإبعاد في تحصيل الدلالات ، أو فرض ما لا تحتمله الألفاظ في سياق القصيدة ومعجم الشاعر .

وأضرب لذلك مثلاً مما نحن بصدده من حديث (الدمع) ودلالاته ، فإذا كان الدمع هنا وطناً وملاذاً - بعيداً عن مفهوم المكان والحيز ، كما سبق أن قلنا - فإنه في قصيدة أخرى للشاعر ، سابقة على هذه القصيدة : صلاةً وغبىً وفاكهةً وشراب .

• وما أنا باطفالى ضائع في البكاء

.....

صلاة الدموع

وغبى وفاكهة والشراب الدموع^(١٦) .

فالدمع ، كما نرى ، صلاةً وفاكهةً وغبىً وشراباً ، ولا أظن أن هناك فرصة للجدل حول دلالة حسيّة مشتركة بين الدمع وهذه المفردات (اللهم إلا أن يجادل الدكتور مرتاض حول دلالة الشراب) ، التي لا يكون الدمع أيّاً منها إلا على معنى أنه الاختيار الوحيد المتاح والميسور ، والحلّ الوارد في كل الأزمات . والبديل الممكن لكل ما سبّبه الشاعر وما حُرِّم منه . هو الصلاة حين تتعثر الآيات والكلمات في اللسان ، وهو الحيز والفاكهة حين يكون الجوع والحرمان ، وهو الشراب والرّوى إذا بات الشاعر ظمآن ، وهو - وهذه عودة إلى بيت قصيدتنا موضع النقاش - هو الوطن في المنفى وحلّ الأرضية المهجورة ، يلاًذ به ويلجأ إليه ، عزاءً ، وسلوى ، واحتفاءً ، وراحةً ، من عواصف الغربة وزحازع النفي والتشرّد .

أما المثال الثامن (حلّ عدم الدقة في فهم الصورة بسبب اقتطاعها من سياقها) فهو حديثه عن قول الشاعر :

• تتساقى أكواب الدمع •

• حين يغالبي الشكر •

ويبدأ الدكتور مرتاض حديثه عنه مقرأً أننا نلاحظ صورتين : صورة واحدة يتفرّد بها كل بيت ، كما نلاحظ - وذلك شيء كنا لاحظناه أيضاً لدى تشرّيحنا النموذج الثالث - (هذا كلام د. مرتاض) أن الصورة الفنية الثانية كان يجب أن تكون الأولى ؛ لأن هذه الأولى في أصل نسج الخطاب في الديوان إنما هي جواب لها ؛ فلفظ (حين) علّم لحدوث الزمان المشروط بسواء ، المرتبط بغيره ؛ وهو ما يفتقر في الخطاب العربي إلى جواب محتوم ، لا أن يجمل هو نفسه إلى جواب لغيره^(١٧) .

وهنا أجدد مضطراً إلى القول - ومعتذرة في البداية - بأننا لم نقطع الصورة هنا عن سياقها فحسب ، بل قُتِّنا أجزاء ما قطعنا ، ومن ثم لم يتيسر لنا فهمه . وإذا كان الدكتور مرتاض يرى كلاماً من البيتين في غير ترتيبه ، ناظراً إلى وجود الظرف في البيت الثاني ، ووجوب تقديمه على البيت الأول ، فإننا نقول : إن الملاحظة من حيث المبدأ غير صحيحة ؛ وهي من حيث الواقع غير قائمة . إن هذه الكلمة الظرفية

بالقبول وأقرب إلى أن تفهم . . وإن المدخل إلى ذلك بسيط حقاً . . وهو أن ننظر إلى الصورة في سياقها ؛ فهذا أقرب السبل إلى إدراك معناها ودلالات المفردات بها .

والصورة التي جاء بها ، والكلمة التي تعب في استخراج معناها ، يحملها البيت الثالث من قصيدة (أشجان يمانية) ؛ وتبدأ حل هذا النحو :

هل هرفت أميكنكم في الأرضية المهجورة معنى الدمع ؟

في المنفى احترقت هي شجناً .

صار الدمع يعنى وطناً^(١٨) .

لنقرأ الأبيات الثلاثة إذن مرة أو مرتين - لا عسراً كما فعل الدكتور مرتاض حل حسب قوله^(١٩) - لنجد أنها تبدأ بالسؤال عن معنى الدمع لا معنى الوطن ؛ وهو سؤال يؤكد بلفظه ومضمونه أن الدمع معنى خلاف معناه الحقيقي المعروف .

أما أنه يدلّ على ذلك بلفظه فلأنه أخبر أن « الدمع صار وطناً » . ولا شك في أن الدمع الذي يؤول إلى أن يكون وطناً لا بدّ له - بحكم هذا التساؤل الجديد - أن يخالف الدمع المؤلف . وأما أنه يدلّ ضمناً فلأن التساؤل ليس موجهاً عن معنى الدمع في أحوالنا العادية ، وإنما عن معناه حين يكون الإنسان مشرّداً (في الأرضية المهجورة ؛ في المنفى) .

وهنا أتصور أن كلمة (الدمع) هي الكلمة المركزية الجديدة بالاهتمام بوصفها أكثر العوامل تأثيراً في توجيه دلالة الكلمة الأخرى (الوطن) . يضاف إلى ذلك مؤثران آخران من قبيل نحوي واحد ، وقبيل تركيبي ودلالي متقارب ، هما (في الأرضية المهجورة) و (في المنفى) . وهذان المؤثران واردان في البيتين الأولين من القصيدة ، وهما سابقان على البيت الذي وقف عنده المؤلف . ولقد كان إغفال هذه المؤثرات دافعاً إلى انصراف الحديث في دلالة كلمة (الوطن) إلى أبعاد مكانية تضيق أو تتسع بالتناسب مع مقدار الدمع الممكن أو المتخيّل ، جرباً من الدكتور - حلّ خلاف عادته - وراء الدلالة الأصلية للكلمات ؛ وعندئذ ماذا حصى أن تكون دلالة (الوطن) حين يكون دمعاً إلا أن يشار إلى مكان الدمع ، أو مصدره ، أو صفحة الحذر ومسبل الدموع ، وغزائرها واجتماعها . إلى آخر هذه الدلالات التي تلمع الشبه الحبيبي أو تسعى إليه ؟

لكن الأمر في تصوّري يختلف حين ندخل في حسابنا بقية العناصر المؤثرة ، الواردة في البيتين السابقين - (في الأرضية المهجورة) ، (في المنفى) ، ليكون للدمع ، أو (لصيرورة الدمع وطناً) دلالة أخرى . نعم هي دلالة مستأنسة بتداعيات المعنى الأصلي (وأقول : تداعياته ، لكنها ليست هو) ؛ فالوطن هنا ما تسكن إليه ، وما تعتاده ، وما لا تفارقه حتى بغيالك ؛ هو ما تلوذ به ، وتفر إليه ، وتفزع نحوه ، ولا تجد سواه ملاذاً ومهرباً ومقرّاً . وحين تكون في المنفى ، وفي الأرضية المهجورة ، فلا تجد إلا الدمع وطناً . . أو لا تجد وطناً إلا الدمع . . يكون الحديث عن المكان والسعة والضيق والاحتواء والكثرة والقلّة - وهذا ما يشير إلى مساحة أو حجم - من باب الخروج عن الدلالة التي يوجبه السياق .

السكر (وهو هنا ضرب من غياب الوعى أو ضياع الحقيقة أمام الدهن الخسير . .) هو الذى يكون علة فى تساقى أقذاح الدمع . وإذا كان هذا السكر عارضا فإن الدمع ثابت لا يريم . . . والسكر إذن علة والدمع إذن معلول (٤٨) .

ولو كان هذا التحليل لقول أبى نواس :

فما زال يسقبنا بكباس مجذة
توَلَّى وأخرى بعد ذلك تروِب
وغنى لنا صوتاً بلحن مرجع
« سرى البرق غريباً فحن غريب »
لمن كان منا عاشقاً فاض دمه
وعاوده بعد السرور نحيب

لكان القول بأن (السكر علة والدمع معلول) مفهوماً ، ولكننا أمام نصٍّ مختلف فى بنيته التركيبية ، ودلالات صوره ، ومغزى تابعها على نحو معين . لذلك كنا لا نرى أيضاً ما رآه الدكتور مرتاض فى تصويره للعلاقة بين الصورتين ؛ فعنده أن الصورة الأولى :

* تساقى أكواب الدمع *

« تمثل الإذعان للأمر الواقع والخضوع للشعر النازل ؛ وما تساقى أكواب الدمع إلا آية على بعض ذلك ، على حين نجد الصورة الفنية الثانية :

* حين يغالبى السكر *

تُسم بالصراع الشديد المحتدم بين الشخصية التى نفترض أنها تمثل الشاعر ، أو واقعه ، أو عالمه ، أو فلسفته ، وفردى عاتية خارجية تتمثل فى حال تشبه السكر الشيطان المعفوت ، وإن الشخصية لتصارع هذه الحال وتصارع ، ولكنها آخر الأمر تذهن للخطب الداهم ، ثم تحاول أن تنسى هذا الخطب ، أو تغيب نفسها فى السلاوى عن هذا الواقع القاسى بالاستسلام إلى تسكاب الدموع (٤٩) .

والتخريج قائم - كما نرى - على تصوّر كل من البيتين فى موضع الآخر . ومن هنا كان السكر علة ؛ لأن حديثه (فى تصوّر المؤلف) سابق ، وكان الدمع معلولاً لأن حديثه (فى تصويره) أيضاً لاحق ، وهو يمثل نهاية حزينة جاءت بعد مقاومة ومصارعة ، جرّ إلى القول بها تصوّر الدكتور مرتاض الخاص لموقع كل من البيتين ، ثم وجود صيغة (المفاعلة) فى (يغالبى) ، مع أن إعادة القراءة لكل من الصورتين فى سياقها تقطع ببعد هذا التقدير عن طبيعة النص : (فى العنمة ، وطنى . . وأنا ، نسهر ، نشكو للريح ، نرسم وجه المنفى ، نتساقى أكواب الدمع . حين يغالبى السكر ، أراى وطنى ، وأراه أنا) .

وأرى - باختصار - أن المشهد فى البداية - وهو (وطنى . . وأنا) يتحوّل فى النهاية إلى : (أراى وطنى وأراه أنا) . فى البداية (وطنى) و (أنا) ، اثنان ، كلاهما حزين لحزن صاحبه ، يحاول الترسية عنه فيسقيه الدمع ، لا لأن الشقاء وحرماناً من تساقى الخمر وتهادى العطر - كما فسر الدكتور مرتاض - وإنما لأن الدمع هو

(حين) ليس فيها ما توهمه الدكتور مرتاض من دلالة الشرط المتقضى جواً لاحقاً عليه ؛ وهى - باستثناء صفة الإبهام فيها بالدلالة على مطلق الزمن - كأتى ظرف آخر يتعلق بالفعل .

وبفرض صحة هذه الملاحظة ، فإن كلاً من البيتين فى موضعه الطبى حقاً فى سياق القصيدة ؛ لأن أولهما هو تنمّة لما سبقه من أبيات ؛ ولأن ثانيهما بداية لما بعده منها .

ويكفى أن ننظر - مؤقتاً - فى الضمائر التى أسند إليها الفعل فى كل من البيتين لنرى أن الضمير (الفاعل) فى (نتساقى) يدل على أكثر من واحد ، وأن الفاعل فى البيت الثانى لفعل (يغالبى) مفرد ، وأن هذا يدل على أن الكلام ذو وجهتين ، نحويّاً على الأقل (وهو المدخل الذى نغذ منه الدكتور مرتاض إلى ملاحظته) ، وأنه كان على المؤلف أن يدرك أن البيت الأول لاحق بما سبقه ، وأن الثانى بداية لما بعده ، وكان هذا يبنى عن تصوّره لاختلاف الترتيب فى موضع كل من البيتين ، ومن ثم عن الفهم الذى فرضه على الصورة فى كل منهما .

وها هى ذى الأبيات ، وهى من الفقرة السادسة من القصيدة :

فى العنمة

وطنى وأنا

نسهر

نشكو للريح

نرسم وجه المنفى

نتساقى أكواب الدمع

حين يغالبى السكر

أراى وطنى

وأراه أنا

.....

لننظر الآن إلى الضمائر فى (نسهر ، نشكو ، نرسم ، نتساقى) ولها فى (يغالبى ، أراى ، أراه) لتؤكد من انتهاء كل من البيتين إلى حيز تركيبى مختلف . ومن ناحية أخرى ، لننظر إلى المعنى على المستوى المباشر ، لنرى أن البيت الثانى والبيتين التاليتين له ، تمثل وحدة ، أو مرحلة من المعنى تالية لما يمثله البيت الأول ؛ فالتساقى سابق على مغالبة السكر ، ومغالبة السكر حال نحىء عقب التساقى . فالمعنى ، على المستوى المباشر ، ليس : (حين يغالبى السكر نتساقى أكواب الدمع) - كما توهم المؤلف - بل هو : (حين يغالبى السكر أراى وطنى وأراه أنا) . (ولست أنتظر من الدكتور مرتاض أن ينبهنا إلى أن التساقى واقع على الدمع ، وأن الدمع لا يسكر ، لأنه لو فعل لأخرجنا تماماً من عالم الصورة ومضمونها وما ترمز إليه مما قاله هو - على الأقل - بالنسبة للبيت الأول) .

لذلك أجدنى عاجزاً عن فهم ما قاله ، (وهو يقيم كل كلامه على أساس أن كلاً من البيتين ليس فى موضعه ، وإن دأب - كمادته فى الكتاب - على التسليم بكل ما جاء عن الشاعر ، واستحسانه على نحو مطلق) من أن « هذا التساقى ما كان له ليقع لو لم يقع التعرّض للسكر الذى هجم ولم ينزل ، وداهم ولم يحلل ، فأفضى هذا السكر الغامر إلى تساقى الدمع » (٤٨) . ويقول فى مرة أخرى : « ولكن

بين دراسة الحيز ودراسة الصورة .

والفصل كله محاولة دائبة للوصول إلى أدق التفاصيل في الأبعاد الدلالية للكلمات . ومن هنا نلمح الصلة بين موضوع هذا الفصل وموضوع سابقه ، وهو عن (الصورة الفنية) ، وقد شعر المؤلف بذلك فصّر بأن دراسة الحيز على النحو الذي أدارها به هي استمرار لدراسة الصورة^(٥٣) ، كما أنه - فيها يبدو - كان قد مهد لهذه الصلة في حديثه عن الخصائص العامة للصورة الفنية لدى المقلع ، حيث ذكر ثلاثاً من هذه الخصائص ، هي : (الماء وما في حكمه مما له صفة السيلان) ، و (الفقر والشقاء) ، و (التماس رحابة الحيز)^(٥٤) .

والخاصة الثانية - (الفقر والشقاء) - ما يتصل بالمضمون العام الذي يطبع قصائد الديوان ، أما الخاصتان الأولى والثالثة فلاشك في انتمائهما إلى جانب الصورة من جهة ، وإلى جانب (الحيز) - الذي ألح عليه في هذا الفصل الثالث ، والذي رأى في الحديث عنه امتداداً لحديثه عن الصورة - من جهة ثانية^(٥٥) .

كذلك فإن الخاصة الأولى - (الماء وما في حكمه ...) - مثل على نحو آخر - تمهيداً لدراسة (الحيز) على أساس أن في كلا الموضعين محاولة للإمساك بقبيل من الألفاظ ذي طبيعة دلالية معينة : مجال السوائل في الخاصة الأولى ، ومجال المحسوسات عموماً وما يرتبط بها في الخاصة الثالثة . والمجال الأخير أرحب ، إذ هو يشمل السوائل وغيرها ، وبذلك يجرى التدرج طبيعياً بالحديث عن الحيز واختصاصه بفصل مستقل في أعقاب مجموعة الخصائص التي اختتمت بها المؤلف حديثه عن الصورة ، وإن بقي التداخل قائماً - في رأينا - بين الفصلين ، فصل الصورة وفصل الحيز ، من جهة ، وبقي مفهوم (الحيز) في الفصل الخاص به مفهوماً جامعاً غير مانع ، من جهة ثانية .

وإذا كان ظاهر كلامنا يحمل ملاحظتين اثنتين - كما نرى - فإنها تؤولان - في واقع الأمر - إلى سبب واحد أساسه الظاهرة الثانية ، وهي عدم تحديد معنى الحيز ، أو - بعبارة أدق - عدم الالتزام بمفهوم ثابت له .

وأنا أحرف أن الكلمات في النص الأدبي لا تبقى على دلالاتها المعجمية ، وأن المفردة تتأثر دلالاتها ، إلى حد التحول الكامل ، بسياتها اللغوية الذي يحسبها ، كما تتأثر بسياق الموقف الذي سبق فيه الخطاب ؛ كما أحرف أن مدلولات الكلمات في العرف المعجمي تتوزع بين ما يدل على محسوس له حيز ، ومعنوي مجرد لا دخل للمحس في إدراكه ، وأن كلا من النوعين يمكن أن يرد في سياق ينتقل بدلالته إلى الصفة الأخرى ، بل إن كل محسوس من مجال ما يمكن أن ينتقل بدلالته إلى مجال آخر من المحسوسات ، أو يكسب خصائص هذا المجال .

كل ذلك يقوم مبرراً لما نجده في حديث الدكتور مرتاض عن (الحيز) ، وكيف لم يقتصر فيه على ما كان ذا دلالة حيزية فعلاً من الألفاظ ؛ إذ إن العلاقات غير النمطية التي تربط الألفاظ في داخل الخطاب الشعري من شأنها إسباغ صفة الحسية - أو مدها - من بعض المفردات إلى بعضها الآخر على نحو يفضي إلى تحيز الصورة كلها ، (كاستفاد العمر) و (حصار الشهوة) ... إلخ .

الجدير بالموقف ، وهو الذي يجسد الشقاء بلا موارد ؛ أما في النهاية - وليكن السكر حقيقياً أو غير حقيقي ، وليكن سببه الدموع أو الحمر ، أو الدموع التي استحالته خراً ، أو التشرّد والتجوال في الأفاق (فبدا الشاعر سكران وما هو بسكران) ... المهم أن المشهد يتحول - في رأيي - من : (وطني وأنا) إلى : (أراي وطني وأراه أنا) ليتصاعد التحام الشاعر بوطنه ، وليتوقف الإحساس بالانتمائية ليحل محله الإحساس بالتوحد بين الوطن والشاعر ، أو الشاعر والوطن ، ولتصير المحنة واحدة ، وبعم الخطب بلا تمييز . وهذا - في رأيي - هو الترتيب الصحيح ، وهو الترتيب الوارد (في أصل نسج الخطاب في الديوان) .

خصائص الحيز الشعري

والفصل الثالث في (خصائص الحيز الشعري) .

وهو منمن من تناول بقرر المؤلف أنه مما استحدثه في دراسة النص الأدبي ، الشئى والفصح ، القديم والحديث ؛ وهو ضرب من التصور يشبه تمهيد اللوحة الفنية المتسمة بالخطوط أو الأحجام أو الأبعاد المادية ؛ وهو ليس مكاناً بالمفهوم التقليدي ... وإنما هو تصور ينطلق من تمثيل شيء يتخذ مآثمه من مكان وليس به ، ثم يفضي في أعماق روحه بفترض عوالم الحيز المتشجرة من هذا الحيز الأصل الذي لا ينبغي أن تكون له أبداً ، لأن كل حيز يفضي إلى حيز آخر ، فتري الصورة الفنية تتمتع بانشطاراتها إلى أشطار ، وتجزئتها إلى تركيبات^(٥٦) .

فليس الحيز - كما قد يتبادر - مجرد دلالة على الأحجام والأشكال والخطوط بالمعنى المادي الحقيقى ، ولكن بالمعنى الأدبي . وصل ذلك يستحيل (الليل) - مثلاً - إلى مصدر للإخصاب الحيزى المتسم بالخطوط والأبعاد والأحجام والكائنات المتجسدة في صورة أشباح لا تتوقف لها حركة ، ولا تمهد لها سبيل^(٥٧) .

ومثل آخر هو (الصدى) ؛ وهو ظاهر اللفظ ينفي عنه (الحيزية) ؛ لأنه شيء يسمع ولا يرى ولا لمس ، ولكن لا شيء أسدج سداجة من هذه الرؤية التقليدية إلى دلالة الألفاظ وعلاقتها بالمضمون ، وقدرتها على احتمال أنقال الفن . وهنا يدخل المؤلف إلى تحميل الكلمة بصفة التحيز المكاني ، وهو لا يجهز لمأقل فصل السبب عن مسببه ، ولا المملول عن هلته التي كانت وراء وجوده ؛ فنحن لا نستطيع أن نفصل الصدى عن مكانه الذي يكون علة في إفرازه^(٥٨) .

وهو - أى الصدى - في أى طور من أطواره الممكنة ، لا ينبغي أن يكون إلا في حيز ذي خصائص مكانية معلومة ، بل إننا لتمثل هذا الحيز يقوم في فقر ليس به أنيس ، يقع بين فجاج عريضة ، ورواسر عالية ، تجرى في فضائها روااسر سافية ... وإذن فهذا الصدى الذي يدل ظاهره على أنه مبرر من صفة الحيزية بحكم أنه شيء يسمع نحسب ، يُعَدُّ في حقيقة الأمر من أعصاب الدوال حيزية ، وأضخمها حجماً^(٥٩) .

في حديثه عن الصورة . من ذلك حديثه عن الحيز في بعض أنواعه كالذي أطلق عليه (الحيز المحاصر) ؟ وقد مثل لذلك بمقطع من ثلاثة أبيات نقلها على النحو التالي :

ترتعش الكلمات
محاصرها شهوة الحقد
تمتد حول أصابعها

ثم راح يحللها واحداً واحداً ، كاشفاً عن البعد الحيزي في (الارتعاش) و (المحاصرة) ، مفيضا في اجتلاء الدلالات التي تستدعيها الكلمات فإذا جاء إلى البيت الثالث أهاد نقله ، أو روايته ، على النحو التالي :

تمتد حولها الأصابع

ثم راح يتحدث عن (الامتداد) وأنه « حيزٌ صُراح ، ومثله الأصابع وحركتها » ، ثم يقول : « ولكن هذا الامتداد ليس من جنس ذلك الذي تمتد لیسعد الحيز أو ليفسح فيه ، وإنما هو امتداد من أجل البطش والقمع والشر والبغى ؛ فهذه الأصابع الشريرة تمتد نحو الكلمات المرتعشة لتخفق أنفاسها ، وتبطش بأخر رمق من الحرية فيها . والأصابع في هذه اللوحة شريرة لأنها تنتمي إلى الشهوة الحاقدة » (٦٠) .

ثم يستدرك قائلا :

« بيد أن هذه الدلالة قد تكون غير ما أراد إليه النص ، وربما من الأولى تصوير هذا الحيز على وجه آخر من التأويل - (لاحظ استعماله لمصطلح التأويل) - وحينئذ تغتدى هذه الأصابع كريمة غير لثيمة ، وخيرة غير شريرة ؛ لأنها تمس منتمية إلى الشفاء المرتعشة . وحينئذ فإن شهوة الحقد هي التي امتدت نحو أصابع الشفاء المرتعشة بالكلمات الصارخة ؛ ففي هذه الحال - (يبدو أنه يقصد الحال الأولى) - تكون الأصابع ملوثة ملطخة ؛ وفي الثانية تكون ضحية معذبة ؛ في الحال الأولى يكون الامتداد شريفاً ؛ وفي الثانية يكون خيراً . فالحيز هنا تتنازه دلالته كما نرى » (٦١) .

ولا شك أن الدكتور مرتاض قد أثرى نماذجه بتحليلاته المتشعبة ، وقدرته على توليد الدلالات والاستطراد فيها والاسترسال معها .

ولا شك أن من الأمثلة ما يحتمل مثل هذا التعدد في الدلالة ، ولكن المثال الذي وقف عنده ونقلنا حديثه عنه هنا ليس من هذا القبيل ، وهو لا يحتمل إلا دلالة واحدة هي الأولى ، وأن الأصابع شريرة ، وأنها تنتمي إلى (شهوة الحقد) ؛ الحقد المصوب إلى الشاعر - أو إلى الشخصية الشعرية بكل ما تمثله . لماذا ؟ لأن النص في البيت الأخير على وجه التحديد قد نقل خطأ ، ونقل خطأ مرتين . والأبيات كما جاءت في القصيدة (وربما كان من المفيد إيرادها في سياقها من الأبيات) :

ومع ذلك نلاحظ أن الدكتور مرتاض ، وهو يتحدث عن الحيز ، كان أكثر انسياقاً إلى البحث عن المحسوس وراء المجرد ، على نحو يحمله إلى المحسوسية والتحيز ، أكثر من سعيه إلى النظر في تأثير المجرد على المحسوس تأثيراً يظهر - بشكل أو بآخر - على هذا الأخير .

وهنا نضع يدنا على مسلك آخر يصادفنا عنده في الحديث عن (الحيز) ، وهو استعراضه الدلالات ذات البعد الحيزي لكل لفظة على حدة ، بوصفها - صورة مستقلة ، دون نظر إلى تأثير بعضها في بعض ، وبخاصة تأثير المجرد في المحسوس . نجد هذا في حديثه عن قول الشاعر :

• ركضت نخلة الجوع في ليل منفاى •

فقد حدثنا عن (الركض) وعن (النخلة) التي تركض ، وأنها ليست النخلة الحقيقية ، وإنما هي شجرة ترمز إلى نعاسة هي الجوع (٦٢) . فإذا جاء دور (الجوع) راح يتحدث عنه ، منطلقاً من معناه المجرد إلى ذكر تأثيره على من يعانون منه ، ثم نتائج ذلك من محاولات التغلب عليه والثورة بسببه . إلخ (٦٣) . وهذا هو البعد الحيزي للجوع .

أما إضافة النخلة إلى الجوع ، وتأثير هذه الإضافة بالسياق الذي وردت فيه ، فذلك ما لا يتضح في حديث الدكتور مرتاض . لقد تحدث عن (ركض النخلة) وقال إن التي تركض ليست النخلة العادية ، منطلقاً من نسبة الركض إليها ، لكننا نجد أن نسبة الركض - بأي معنى - إلى النخلة أكثر مدهاة للقبول من إضافة النخلة إلى الجوع ، هذه الإضافة التي تذكرنا بأمثلة الأسلوبيين من أتباع المنهج التوليدي لما سموه بالتكوينات غير النحوية - Ungrammatical Construction (وللتصادم الدلالي دخل في هذا الوصف عندهم) (٦٤) ، والتي تمثل ، في تصوري ، العامل الرئيس المؤثر في دلالة النخلة ؛ لأن هذه النخلة - المضافة إلى الجوع - لن تكون هي النخلة التي وصفت في القرآن بأنها (باسقة لما طلع نخيد) ، وبأنها (رزق للعباد) (١٠/٥٠ ، ١١) ، ولن تكون هي النخلة التي أوصى بها الرسول صلى الله عليه وسلم خيراً ، ولا هي النخلة التي أوتى إليها مريم عليها السلام ثم هزت جذعها فاساقطت عليها رطباً جنباً (٢٥/١٩) .

وعندئذ سوف نتساءل : أذلك لأن النخلة فقدت خصائصها ؟ وكيف ؟ أم لأنها لم تعد كافية ؟ أم لأنها عجزت عن مجازاة العصر ؟ أم لأنها صارت رمزاً لماضي لم يعد صالحاً ؟ أم لأنها - وهذا ما نراه - قد صارت ، في ليل منفاى ، سراياً يركض وتركض الشخصية الشعرية (الجائعة) وراها كما يركض سرايا الماء أمام المسافر الظمآن في الصحراء ؟ وعندئذ يمكن أن نسبح إضافة النخلة إلى الجوع ، حتى وإن كانت على الصورة الخصبية المشمرة التي أجازها الدكتور مرتاض (٦٥) . فما دام الأمر أمر تصوير وخيال وتذكر . فليكن الإسناد ، أو لتكن الإضافة ما تكون ؛ فالمهم هو وجود السياق - من الموقف أو القول - الذي يبيح مثل هذا الإسناد أو الإضافة .

من ناحية أخرى نستجّل على الدكتور مرتاض - مرة أخرى - شيئاً من التسرع في نقل الأمثلة واقطاعها من سياقها ، ترتب عليه غير قليل من الاضطراب في الفهم والتحليل ؛ وذلك على نحو قريب مما لاحظنا

وبين هبون نخيل (الجنوب) و (كرم) الشمال يقوم
كتاب الهوى
تدلى عنقايد بهجتنا
يفضب الرمل
ترتمش الكلمات
تخاصرها شهوة الحقد
تتد حول أصابعها
أنى قضبان سجن هنا ترسم ؟

إنى أستمع القول بسوء (الامتداد) الوارد في البيت قبل الأخير من
ظواهر ثلاث في النص ؛ أولاها كلمة (حول) ؛ فهي ليست
(حول) كما وردت في الرواية الأولى للمؤلف^(٦١) ، ولا (حولها) كما
وردت في الرواية الثانية^(٦٢) ؛ وثانيها كلمة (أصابعها) ؛ فهي
ليست (الأصابع) كما وردت في الرواية الثانية ؛ وثالثها : البيت الأخير
الذى يل البيت موضع الحديث ، وهو قول الشاعر :

أنى قضبان سجن هنا ترسم ؟

فالضمير في (حول) عائد على الشاعر ، وفي (أصابعها) عائد إلى
شهوة الحقد ، ولن تكون أصابع (شهوة الحقد) كريمة ولا خيرة ،
وإنما ستكون هي قضبان السجن الذى بدأت تلوح لناظرى الشاعر
- أو الشخصية الشعرية - والتي بدت صورها في البيت الأخير . ومن
ثم فليست أفهم كيف تكون « الحركة متممة نحو الأصابع » (والأصابع
فاهل الامتداد) ، ولا كيف تكون هذه « الصورة الحيزية هنا مغلوبة
أو مغلوبة »^(٦٣) . وإذا صح هذا - وهو غير صحيح - فلا أدري
كيف سألها الدكتور مرتاض بمعناها الأول ، ثم سألها بمعناها
الثالث ، مغفلا تماما علاقة الصورة بسياقها ، وغافلا عن القاصدة
الأساسية التى تحكم القبول عند احتمالات التعدد في دلالات
الصور ، وهى عدم تنافى هذه الاحتمالات مع السياق .
وبعد ، فالأمر كله يقوم - في القول بخيرية الحيز في (الامتداد)
على قراءة مغلوبة ، لا صورة مغلوبة ؛ ثم إنها - للأسف - ليست
المرّة الوحيدة التى يقيم فيها الدكتور مرتاض أحكامه وتحليلاته على
قراءة مغلوبة للنص ؛ فقد فعل ذلك في قراءته لبيت الشاعر الوارد في
ص - ٧٢ من الديوان ، وهو :

ودمى يتسؤل وجه الرياح

فقد قرأه :

ودمى يتسؤل عبر الرياح

وكرر ذلك في صفحات : ٩١ ، ٩٣ ، ١٢٢ ، ١٧٠ ، ١٧٨ ،
ثم رتب على قراءته هذه تحليلات ودلالات فيها ما فيها مما يجانب
الصواب بناء على هذا المسلك الذى فيه ما فيه مما يجانب الدقة .
وهناك مسألة أخرى جديرة بالملاحظة ، وهى الأنواع التى قسم
إليها الحيز . وقد كان عهد بالحديث عن عشرة أنواع^(٦٤) ثم اكتفى
بتقديم خمسة ، هى :

١ - (الضيق بالحيز الراهن والبحث عن حيز بديل) .

٢ - الحيز المتحرك .

- ٣ - الحيز المحاصر .
- ٤ - الحيز المحفوف بالأخطار .
- ٥ - (التصارع مع الحيز) .

ولا أفهم كيف يكون (الضيق) بالحيز ضرباً من الحيز مع ما هو
معروف من أن (الضيق) هنا هو نوع من الإحساس النفسى ، أو هو
حالة نفسية سببها الإحساس بعدم القدرة على تحمّل وضع معين ؛ فهو
إذن عنصر مضمون ، شأنه شأن (السعادة) بالحيز أو القبول له
أو النفور منه ؛ هذا على حين يتمى (الحيز) إلى جانب الشكل
والصورة . ولقد مثل الدكتور مرتاض لهذا النوع بقول الشاعر :

اهبطوا على صفحة الماء

نار الدموع تعذبني

وقال : إن من الواضح أن الشخصية الشعرية تلمس الانحدار بها
نحو وجه آخر من الحيز أمثل مما كانت تضطرب فيه الشخصية^(٦٥) .
ومنطقى أن « التماس الانحدار نحو وجه من الحيز » - بعد وجه
سابق - ليس حيزاً . ولو فرضنا أن الشاعر قال :

« امكنوا على صفحة الماء

برد الهواء يروحي

وأنا أستقبل وجه الريح »

فيم كان الدكتور مرتاض مسما هذا الضرب ؟ وماذا حس أن تكون
دلالة الحيز عندئذ ؟ أهلب الظن أنه كان سيحدثنا عن (التمسك
بالحيز الراهن) ، وأنه كان سيجعل ذلك نوعاً سادساً من الحيز .

هذا الرأى نفسه ينطبق على النوع الخامس ، وهو (التصارع مع
الحيز) ؛ فهى إشارة إلى موقف للشاعر ، ثم فيه تداخل مع النوع
الثالث ، وهو (الحيز المتحرك) . وأما (الحيز المحاصر) ، و (الحيز
المحفوف بالأخطار) ، فالشبه بينهما - من حيث التسمية - بين ، على
الرغم من كون الأول محاصراً فقط ، وكون الآخر محفوفاً بالأخطار ،
وإن كنا نلاحظ في المثال الذى ساقه للنوع الأخير أن الحيز نفسه هو
الخطير ، أو - بعبارة أخرى - نلاحظ أن الخطر موجود في الحيز
نفسه ، وليس عاكفاً به^(٦٥) .

خصائص الزمن الأدبي

في الفصل الرابع يتحدث عن (خصائص الزمن الأدبي) ، فيقرر
قلة الدراسات الحديثة التى تناولت الزمن الأدبي في الإبداع العربى ،
وينبه إلى أن الزمن الذى يريد إليه في هذا الفصل ليس الزمن
النحوى ، أو الزمن الفلسفى ، وإنما يسمى إلى دراسة « زمن أدبى
خالص » ، تختلف رؤيته ووظيفته وطبيعته عن ذبلك الزمنين ، ويقول
إن دراسة هذا الزمن الأدبي - مثله مثل الحيز - « ما استحدثت في
النقد المعاصر »^(٦٦) . ثم يذكر أنه أقام دراسته في هذا الفصل على
بضعة نماذج من المقاطع الشعرية التى استخرجها من قصيدة المقلح :
« وقد صادفتنا نماذج مختلفات من شأن هذا الزمن في نص المقلح ،
فألفيناه طوراً لا يعدو أن يكون زمناً تقليدياً يتخذ من الأدوات اللغوية
المألوفة وسيلة للتعبير عن هذا الزمن ، ولكن ذلك كان قليلاً جداً ،
وأطواراً أخرى زمناً مشخفاً وزمناً ضجراً بنفسه ، وزمناً هادباً على

نفسه ، وزمنا حيزاً في نفسه ، وزمنا متلاحقاً مع نفسه ؛ وهلم جرا (٦٨) .

ثم يقول إنه « لما كان هذا الزمن يحكم ماهيته شديد التعقيد كثير التنوع . . . فقد آثرنا تناول نماذج محدودة من هذا الزمن المفاهيمي » (٦٩) . أما النماذج التي وقف عندها فهي :

١ - التعامل التقليدي مع الزمن .

٢ - الزمن التهكمي .

٣ - الزمن الضجر بنفسه

٤ - الزمن الدائري

وكنت توقفت كثيراً عند حديثه عن (الحيز الشعري) ، وقد راح يخلع صفة الحيزية على مدلولات الكلمات لأدنى ملاحظة أو بدون ملاحظة ، وقد كان صنيعة هناك مفهوماً وإن شابه التكرار والتداخل ؛ وما هو ذا بحديثه - من وجهة نظره - عن الزمن الأدبي هنا بأى إلا أن يكمل تطبيق مقولة أرسطو من أن المكان والزمان يقومان كالطرف للأشياء ، هل أساس أن كل فعل وكل شيء لابد أن يكون في مكان ، وأن يكون في زمن .

أقول إن الدكتور مرتاض قد أخذ بهذه المقولة فحاول هناك أن يخلع صفة الحيزية على كل شيء ، وحاول هنا أن يسبغ صفة الزمنية على كل شيء أيضاً ، في مناسبة وغير مناسبة . وأنا أعرف أن هناك الكثير من العوامل التي توجه دلالة اللفظ ، في اللغة بعمامة وفي لغة الشعر بخاصة ، ولكني أعترف بأنني لم أعرف دراسة صنعت بالالفاظ وفرضت عليها ما لا مبرر له وما لا سند له من موقف أو سياق مثل ما صنعت دراسة الدكتور مرتاض .

وانظر إلى صنيعة في توليد الزمن من كلمة (الماء) التي وردت في أحد أبيات القصيدة ، وقد اجتزأ عنه بهذا القدر :

(على صفحة الماء)

يقول : « إننا لتمثل الزمن في هذه الصفحة العائمة في الماء حتى نكاد نلمسها لمساً ، (لاحظ كيف أن صفحة الماء تعوم في الماء) ونستمع حسبها همساً ؛ فالماء ثمرة من ثمرات المطر المتهاتن أو التناجب المتبجسة المندفعة من باطن الأرض ، وهو في كل حال مثل للزمن ، دالٌّ عليه ، متحرك في فلكه . فلنفترض أن صفحة الماء تمثل نهراً جارياً ، فإن مثل هذا النهر لا مناص له من أن يتكون في قرون ؛ فهو يتبدى باحتفار أخدود صغير إلى أن يفتدى هراً ثرثاراً ، جارية أمواهه في طيش من جنون . ومثل هذه السيرة تستدعي حتماً زمناً قد يطول أكثر مما يقصر كما ومآناً ، ثم إن هناك زمنين آخرين في هذا الماء ؛ ظاهراً أو أمامياً ، وهو المتمثل في الحركة التي تصاحب حركة الماء وهو يجري لا يلوى على شيء . والحق أن هذه الحركة الزمنية تصحب كل حيز متحرك ، كالشمس والقمر والنجوم والسحاب . وخلفياً ؛ وهو المتمثل في الزمن الذي أفضى إلى تهاطل الأمطار التي أفضت بشكل أو بآخر إلى حفرول النهر وفيضانه بالماء . . . والصورة هنا عجيبة

لأنها تؤوب بك خلفياً من حركة الماء الرقراق الذي يصطحب مروره مرور الزمن ، إلى حركة السحاب الذي أفضى إلى تهاطل الأمطار أو تهاتن الثلوج ، إلى حركتها وهي منحدره من الأعلى نحو الأسفل ؛ كل ذلك والزمن بصاحب ويدور ويتحرك بحركتها في أزلية لا تنتهي ولا تنقضي (٧٠) .

ذلك حديث الدكتور مرتاض . ولقد أطلت النقل إلى حدٍّ يوجب الاعتذار ، ولكنني أحببت أن يكون بين يدي القارئ نموذج لفهم الدكتور مرتاض لـ : (الزمن الأدبي) ، والنموذج لكيفية استدلاله على وجود هذا الزمن غير الموجود في مثاله ، اللهم إلا كما يوجد بالنسبة لكل المسميات التي تشتمل معاجم اللغات في العالم كله على أسمائها ؛ إذ من الواضح أن هناك خلطاً بين (الزمن الأدبي) والخصائص الطبيعية للأشياء ، ودعك من كثرة الأقسام أو تعدادها فإنا لا ألمح فرقا بينها (وما يوجد من فروق في الدلالة أقام عليها تقسيماته فإن مرجعه إلى دلالات الألفاظ في السياق بعيداً عن فكرة الزمن) ، ولا ألمح في النص كله إلا كلاماً يصدق على أي شيء أو أي كلمة في العالم مادام الأمر على هذا النحو الذي سلكه الدكتور مرتاض . ولنصبح اللغات جميعاً لغات أدبية رائعة ؛ لأنك لن تعدم في أي كلمة ، أي كلمة ، أن تتلبس بحيز أو زمن ، إن لم يكن بذاتها فبتداعياتها التي لابد أن تربطها بما له حيز أو زمن .

وأنا أنتظر اليوم الذي يحدثنا فيه الدكتور مرتاض عن الزمن (الأدبي) في قول صلاح عبد الصبور :

وشربتُ شايًا في الطريق
ورفتُ نعل

وأنا أنتبأ بأنه سيتوقف طويلاً أمام (الدلالة الزمنية) في كلمة الشاي ، وسيتحدثنا عن تاريخ الماء الذي دخل في صنعه ، ثم عن تاريخ مسحوق الشاي ، وعن شجرته ، والتربة التي نبتت فيها ، وتاريخ طبقات الأرض ، منطلقاً - على الأقل - إلى تاريخ هذا الكوكب منذ انفصاله - كما كسان يقال - عن الشمس ، ثم إنه لن ينسى (السكر) وتقلبه بين مختلف المراحل (الزمنية الأدبية) منذ كان سائلاً حلواً في أهواء قصبه ، ومروراً بمراحل العصر والمعالجة المختلفة ، إلى أن يصير مادة بيضاء نقية يستغرق ذوبانها في الماء زمناً ، ثم النار التي حل عليها الماء ، والتي لابد أن يعود بزمناً إلى ما قبل زمن (بروميويس) ، فإذا تذكر الكوب التي صُب فيها الشاي - وهو لابد لسانح - فإن شطراً من تاريخ الصناعة في العالم سوف يساق بلا نقاش . أما إذا تذكر الدلالة (الزمنية) في (الطريق) و (رفق النعل) ، ذكر الأسباب التي أفضت إلى تأكلها والدلالة الزمنية في ذلك ، فإن هذا سيحتاج إلى (كتاب) آخر ؛ إذ لابد من مناقشة نوع الجلد الذي صنع منه الحذاء ، وهذا يتوقف على كيفية الذبغ - وله زمن - ونوع الحيوان الذي قُد من جلده النعل - وله أيضاً زمن يمتد في الماضي إلى بداية نشأة الحليقة . ولم لا ؟ ليس لكل كائن في العالم دلالة زمنية تعود به إلى بداية الخلق ؟ الجواب : بلى ؛ والدليل على ذلك كلام الدكتور مرتاض ، ثم . . ذلك القانون الطبيعي القائل بأن المادة لا تخلق ولا تخلق من عدم ، وهو ما يعني أن كل شيء في هذا الكون ضارب بجذوره في الماضي ، قائم بوجوده في الحاضر مستمر بطبيعته في المستقبل .

غير أنه لا هذا القانون ، ولا كلام الدكتور مرتاض ، بقادريين على إقناعنا بأن الدلالة الزمنية المضمّنة في الخصائص الطبيعية للأشياء هي من قبيل الزمن الأدبي . ولتفتق أولا على أن الزمن الأدبي ليس هو الزمن النحوي ، ولا الزمن الفلسفي ؛ وهذا مبدأ قرره الدكتور مرتاض ، ونحن معه في هذا بلا جدال . ولكننا لسنا معه في البديل الذي طرحه ، إذ راح يتحدث عن الخصائص الطبيعية للأشياء ، ومن بينها امتدادها في الزمن ؛ وهي خصائص ليست من صنع الشاعر أو مما أضفاه النص على مدلولات الكلمات والصور ، ومن ثم فإنها لا تختلف من نص إلى نص ، سواء في ذلك النصوص الأدبية وغيرها . الحديث عن الماء ودورته الطبيعية بين حالتي التبخر والتجمّد ، ومرورا بحالة السيولة والتجمّع والجريان في الأنهار . إلخ ، أو الحديث عن الزمن الذي يصاحب اشتعال النار . إلخ . ليس من الزمن الأدبي في شيء ؛ لأن هذا الزمن - الأدبي - يجب أن يكون من صنع الشاعر لا من لوازم الخصائص الطبيعية للأشياء ، كما أن الوسيلة إليه يجب أن تكون هي اللغة ، بوسائلها المبسّطة أمام الشاعر القادر على استغلالها والإفادة منها .

لماذا فعل الدكتور مرتاض بالزمن في نصّ المصالح ؟ يكفي أن نسمع حديثه عن قول الشاعر :

أورقت الكآبة
تجذّرت فينا
تباركت أخصابها

وهذا عنده مثل على ما سماه بـ (الزمن التهكمي) ، يقول : « إن (الإبراق) لا يجوز أن يكون هنا مجرد ذكر عابث ، بل إننا نخاله لإبراقا كسا أخصابا كانت من قبل عريانة . . . وأن التجذّر لا يجوز له أن يتم بمعزل عن حركة الزمن وكوّنه ؛ فلا يحفل أن تتخذ الشجرة مكانها من الأرض فتجذّر فيها تجذّرا مشتبكا بما تغرزه من عروق وأواخ عبر امتدادات حيّزية عميقة إلا إذا مرّت بزمن يطول أكثر مما يقصر . . . وأن الأخصاب التي ذكرت في البيت الثالث لم يأت ذكرها هذا إلا تأكيداً لزمنية الإبراق . . . إذ لا يجوز منطقياً وبيولوجياً أن تتفرّع الأخصاب وتستطيل وتنمو إلا بعد أن يمرّ عليها زمن ما » (٧١) .

وسوف أوافق - بشكل مبهدي - على أن في النصّ مبعها ، وأن فيه جبالاً ، وأن فيه زمنا . ومصدر التهكم هو إضافة (الإبراق) و (التجذّر) إلى (الكآبة) ، ثم الدعاء لها بالبركة ، وهي الإضافة التي نتج عنها عنصر جمالي مائل في تهسيم الكآبة بما أحاطها إلى شجرة مورقة ذات أخصاب وجذور ، والتي نتج عنها أيضا تحول دلالي في معاني الأفعال : أورق ، تجذّر ، تبارك . . . فلم تعد لها تلك الدلالات الخيرية المطلوبة ، بل صارت إلى دلالات مفزعة مقيته ؛ والسبب - كما قلنا - هو إضافتها إلى (الكآبة) ، هذا العنصر الذي يحكم - دلالياً - بقية العناصر ، فيجذبها إلى دائرة نفوذه ليحيلها جميعا إلى عناصر كئيبة تمسّ .

لذلك لم أفهم معنى قول الدكتور مرتاض : إن « ما وضعت اللغة للشّرّ وضعه النصّ الشعريّ للخير » ؛ لأن ما وضعت اللغة للشّرّ هنا هو الكآبة ، وليس ثمة إطلاق لها بمعنى خير ، بل هي باقية على دلالتها ؛ ليس هذا فحسب ، وإنما تحكمت هذه الدلالة التمسّة في

بقية الكلمات في النصّ ؛ فلا الإبراق ولا التجذّر ولا الأخصاب ظلت كما هي بدلالاتها الطبيعية المتبادرة إلى الأذهان - دلالة النضرة والنماء والامتداد والخير السعيد - بل غدت حاملة معنى التصدّد والانتشار السرطانيّ المبيد ؛ وما فلك إلا بفعل إضافتها إلى الكآبة ، هذه الإضافة التي هي - كما قلنا - السرّي اكتساب الصورة جميعها خاصة التجسّم ، ثم اكتساب هذه الأفعال دلالة التهكم .

إلى هنا ونحن لم نتحدث عن الزمن . وقد لاحظنا أن دلالة التهكم قائمة بمعزل عنه ، وأن التفاعل الدلالي الحادث قائم بين (الكآبة) والدلالة المصدريّة (للإبراق) و (التجذّر) و (المباركة) . فإذا نظرنا إلى صيغ هذه الأفعال وجدناها تدل على المضى ؛ وهو يشير إلى استحصال ما كان من إبراق وتجذّر ، ولكنه بذاته لا يخلق دلالة جديدة ، وإنما نتج هذا الحلق من دلالة فيها خلاف دلالة الزمن ، هي دلالة (ألفاظها) - لا (أبنيتها) - على حدّ تعبير ابن جني (٧٢) ، وهو ما لا يستقيم معه وصف الزمن في النصّ بأنه (تهكمي) - (مع اعترافنا بدلالة التهكم في الصورة) .

والدليل على هذا أن نجرب تغيير كلمة (الكآبة) ، وأن نستبدل بها كلمة أخرى ، ولنكن - مثلا - كلمة (السعادة) ، ونتصور أن الشاعر قال :

أورقت السعادة
تجذّرت فينا
تباركت أخصابها

ولنتذكّر أولاً أن الكلمة الوحيدة التي تغيرت هي كلمة (الكآبة) ، أما بقية العناصر - وبخاصة ما يدل على الزمن - فباقية كما هي ؛ ثم لنسلّم ثانياً بأن الدلالة هنا ليست هي التهكم ؛ ثم لنعترف ثالثاً بأن السبب في التغير لا دخل فيه لعنصر الزمن ، وعندئذ لا أظن أن التسمية بـ (الزمن التهكمي) ستكون صالحة . ومنطقي أن تغير الوصف ينتج عن تغير اللفظ الذي يدل عليه ؛ ومع ذلك فإن العناصر الأسنوية الدالة على الزمن (أورق ، تجذّر ، تبارك) لم تتغير ، ومن ثم يصح ما قلناه من أنه لا دخل للزمن هنا في الوصف بالتهكم أو غيره ، ومن ثم لا يصح وصفه لا بالتهكم ولا بالفسجر بنفسه ؛ وهو النموذج الثالث من نماذج الزمن الأدبي عند الدكتور مرتاض ، الذي وقف عند قول الشاعر :

● اهبطوا بي على صفحة الماء ●

وكان قد مثّل به - من قبل - لما سماه : (الضيق بالحيز الراهن والبحث عن حيز بديل) ، وجاء الدور الآن لبحثنا في المثال نفسه - الذي نقل بيته الثالث خطأ واستمر على ذلك في عدة مواضع - لبحثنا عما سماه : (الزمن الضمير بنفسه) ، وليرد علينا أن نتمعّب من هذا الزمن الذي « ضمير بنفسه ، ويرم بعمره ، وضاق بعصره ، فأمسى يبحث عن مفرّ زمنيّ له » ، ثم يقول : « ومن حجب حقا أن يبحث الزمن عن مفرّ له من نفسه » (٧٣) .

ولا شك أن هنا موضوعا للعجب ، لكنه ليس الزمن في كلام الشاعر ، وإنما هو المبالغة وتلمس الدلالات في حديث الدكتور مرتاض . وأنا أرجو من القاري أن ينظر معي في قول الشاعر :

• اميطوا بى على صفحة الماء •

ليرشدنى إلى (ضجر الزمن بنفسه) ، فإن وجده مع الدكتور مرتاض فلتتعرف معا بشاعرية اللغة ، وأدبية الزمن - وضجره بنفسه - فى قولك لسائق السيارة : (خذنى إلى النادى) ؛ إذ سيكون فى هذا العبارة - بناء على ذلك - (ضيق) بالحيز الراهن ؛ لأنك لا تطلب الذهاب إلى النادى إلا وقد ضقت بالمكان الذى أنت فيه وقت هذا الطلب . وكذلك سيكون فيها (ضجر) بالزمن الذى قضيته فى هذا المكان ، أو - وهذا إرضاء للدكتور مرتاض - سيكون فيها (ضجر من الزمن بنفسه) !

ولقد سبق أن ذكرتُ صنيع الدكتور مرتاض فى اقتطاع النصوص من سياقاتها ، ذكرت ذلك فى حديثه عن الصورة ، وعن (الحيز الأدهى) ، وأنا أكرر ذكره الآن . وكنت أفهم فى دراسة تناول البنية أن يكون النظر شاملاً للكل ، وأن يحى الحديث عن الأجزاء وتفسيرها واستيحاح معناها فى ضوء هذا الكل ، ولكننا رأينا الدكتور مرتاض يقطع أوصال القصيدة ، يفصل الصورة عن سياقها ، ويفصل البيت عن الصورة ، ويفصل الكلمة عن البيت .

ولقد تحدث عما سماه بـ (الزمن الدائرى) ، وقال : « إنه زمن لا حفظناه فى بعض مقاطع هذا النص ، وهو يشكل حركتين متوازيتين متقابلتين أو متتاليتين ، ولكن فى توازٍ طورياً ، وفى دائرية طورياً ، وفى اتجاه متعاكس طورياً . . . ومن النماذج المخالفة التى تسلك تلك السبيل الحديثة هذا المقطع :

أمشى وراء صوته

يمشى وراء صوت

حيناً أصير ظله

حيناً يصير ظلى

فهذا الشبح الذى نلقاه بطارد الشخصية الشعرية وعمى فى إيذائها ويلبغ فى إزعاجها ، هذا الشبح الذى لا هو نائم ولا هو يقظان ، ما شأنه ؟ وما خطبه يقارف هذه الشخصية ولا يفارقها ، ولا يلزمها ولا يزايلها ، فلا تبرح الشخصية تسير وراء صوته المهمم ، ولا يبرح هو أيضاً يسير وراء صوتها المدمم ؟ والغريب أن الحيزين يظلمان فى لمحات أحدهما وراء الآخر دون الانتهاء إلى غاية ؛ فهذا الصوت الأول لا يتوقف فيلحقه الثانى حتى يمتزج به ، ليشكلا صوتاً واحداً قد يكون هو صوت الحقيقة ، أو صوت الحرية ، أو صوت الحياة فى أسمى مظاهرها . .

والصوت هنا رمز للحقيقة الأزلية التى يظل الإنسان يلهث فى نشدائها فلا يظفر بها . ولكن هذا الصوت هنا - كما يجيل إلى - (والكلام لا يزال للدكتور مرتاض) أقوى من الحقيقة نفسها ؛ إذ كأنه كل شىء فى الحياة ، بل كأنه الحياة فى أسمى معانيها . .

و على أن هذا الصوت - كما يؤخذ ذلك من ظاهرات الخطاب الشعرى - صوتان اثنان : صوت الشبح ؛ وصوت الشخصية ؛ فكأن كل واحد منهما غير راضى عن صوته . . فتراه يلهث وراء صوت صاحبه لعله أن يشفى خلته ، ويطفىء حرقته . . . والزمن المتجسد فى :

• أمشى وراء صوته •

يقوم فى حركة المشى اللاهته ، التى لا تتوقف أبداً ؛ وذلك ما يخرج هذا الزمن من طوره النحوى العادى . . فهذا الصوت . . إنما هو تجسيد لزمن سبقه لعله أن يكون هذه الحركة الزمنية المتمثلة - على الأقل - فى الأمر الصادر إلى الخنجرة من الدماغ بالتصويت ، ثم فى العامل الخارجى الذى سبق إصدار هذا الأمر ، والذى كان هو العلة وراء هذا الأمر برفع الصوت . . (٧٤) .

ومرة أخرى أعذر عن التطويل فى النقل ، ولكنها جاذبية كلام الدكتور مرتاض ، وبخاصة فى حديثه عن البعد الزمنى فى الأمر الصادر إلى الخنجرة من الدماغ بالتصويت ؛ ولم لا ؟ و (الخنجرة) و (الدماغ) أفضل كثيراً من (الطحال) الذى ذكره الأعشى فى إحدى قصائده فأفسدها باعترااف نقاد القرن الثانى الهجرى ، على الرغم من أنه ذكر (القلب) أو (حبة القلب) فى القصيدة نفسها . ومع ذلك أجدنى ملتصقاً بالمعنى الذى فى القارىء ، مرة أخرى ، عن إيراد بيتين قديين تداعيا إلى ذاكرى بفعل سياق الحديث ، وهما قول الشاعر :

فلو نُشِىَ المقابرُ عن زهبرٍ
لعمولٍ بالبكاء وبالنحيب
مضى كانت معانيه عبلاً
على تفسير بقراط الطبيب

أما سبب التداعى فهو الحديث المتكرر من جانب الدكتور مرتاض عن الخصائص الفيزيائية للأشياء التى وردت أسماؤها فى قصيدة المصالح ، نحو خصائص الماء والنار ، وظواهر الظل والضوء والحرارة ، وأخيراً صفة الصوت وأعضائه فى الإنسان ، وكذلك جهازه العصبى (وهذه - بلغة الدكتور مرتاض - هى الدلالة الخلفية لصعود الأمر من الدماغ إلى الخنجرة) .

وقد قلت - فيما مضى - إن كثيراً من مثل هذا الحديث خارج عن نطاق الدرس الأدبى ، فضلاً على عدم انطباقه على النماذج المدروسة وأنماط الدلالة المستوحاة منها . والحكم نفسه ينطبق على حديثه هنا ؛ فما يراه من أن هذا الشبح - أو هذا الصوت - قد يكون هو صوت الحقيقة ، أو صوت الحرية ، أو صوت الحياة ، أو يكون رمزاً للحقيقة الأزلية التى يظل الإنسان يلهث فى نشدائها فلا يظفر بها . . إلخ ، لا أثر له فى النص ، وإنما هى دلالات ومعانٍ فرضها مسلته فى اقتطاع الجزء الذى أعجبه من القصيدة .

ولقد كان الأمر أبسر من ذلك ، أعنى تبين دلالة هذا الصوت ، أو هذا الشبح ، الذى يعود عليه الضمير فى كلمة (صوته) الواردة فى البيت الأول من المقطع الثالث من القصيدة ، والذى يتضح جلياً من استعراض المقطع بكامله . ولو فعل لاتضح له فوراً أنه الخوف ولا شىء غيره . فلنقرأ إذن قول الشاعر :

- أمشى وراء صوته

يمشى وراء صوت

حيناً أصير ظله

(صار كظله) و (لازمه كظله) ، ملتفتين إلى فكرة الملازمة وعدم الافتراق ، بعيداً عن العوامل الطبيعية وراء ظاهرة الظل . وهذا هو المعنى المقصود في نموذج المقلح ؛ وهو وافي بالغرض في حدود السياق والموقف . من هنا كنا لا نفهم كيف أن « الظل » لم يذكر إلا تعبيراً خلفياً للشمس التي هي وحدها التي تفرز هذا الظل ، ولا كيف أن (الشيخ) والشخصية الشعرية قد عانيا من الشمس ، فكان الاثنان أحدهما يظهر الآخر في هذه المشية المتناقلة . . . باتخاذ كل منهما وضعاً معيناً من الشمس المحرقة ، فكان كلاهما يبقى صاحبه رمضاء هذه الشمس وقتاً ما في تضامن وتعاون » (٧٦) .

رواضح أن الخطاب الشعري في ناحية وحديث الدكتور مرتاض وفهمه للنص في ناحية أخرى ؛ فالتص يتحدث عن الخوف الملازم (متوسلاً بالصورة وإيماءات التراث) حديث الخائف الوجع من هذا الانفعال الذي بلغت سيطرته على الشاعر حد الإحساس به كأننا متجسماً ، يتبعه ملازماً بفيضاً ، يتساءل الشاعر عن اللحظة التي يفارقه فيها تساؤل اليأس من مجيء هذه اللحظة . والدكتور مرتاض يحدثنا عن أجهزة الجسم من الحنجرة والدماغ ، كما يحدثنا عن الظواهر الطبيعية من الضوء والظل والحرارة والرمضاء والشمس . . . وأكثر من ذلك يحدثنا عن (التضامن) بين الشيخ (الخوف) والشاعر ، والتعاون بينهما لاتقاء حرارة الشمس ، والتغلب على مشقة المسير ؛ وهو فهم لا سند له من لغة أو موقف أو سياق .

ومع ذلك ، وبصرف النظر عن رأينا في فهمه للنص ، بظل الحديث بعيداً عن قضية الزمن الأدبي ، وهي القضية التي وعد بالحدث فيها عنوان هذا الفصل من الكتاب .

خصائص الصوت والإيقاع .

إذا جاء إلى (خصائص الصوت والإيقاع) في الفصل الخامس بدأ بسياحة في التراث العربي سجل فيها صورا من إحساس القدماء بظاهرة الإيقاع ، وكيف أنهم لم يقصروا القول بها على الشعر بفهمه التقليدي (الكلام الموزون المقفى) ، وإنما عَمَموها على ضروب من النثر لتشمل بشكل أو آخر على ظواهر إيقاعية وموسيقية (٧٧) .

أما في مجال البحث المنظم عن الإيقاع في الشعر فقد بحث تحت شكلين : أولهما هو الإيقاع المركب ، وهو الذي يعرف تحت مصطلح (البحر) ؛ وثانيهما هو الإيقاع المفرد ، وقد عرف لدى علماء البلاغة تحت مصطلح (المعاملة) .

ثم يقول : إن الأطوار قد تطورت بالإيقاع وانتقلت من نظام الصوت المتشابه والبنى المتماثلة في الوحدات المتعاقبة . . . ثم من نظام الوزن الصارم في الشعر ، إلى إيقاع جديد لا يتحرج في أن يتسامح مع نفسه . . . فيسوق في نسجه أي كلام ثم لا يستحي من بعد ذلك أن يعده شعراً (٧٨) . وهو يقصد إلى أولئك الذين أرادوا ليربحوا أنفسهم من قيود الفن في أكثر صورها ضرورة ، رافعين من ذلك شعاراً يسترون به قصورهم عن تحصيل أدواته .

هل أن الشعراء المعاصرين ليسوا جميعاً كهؤلاء ؛ لأن منهم - في رأيه - من ينشد أجمل الشعر وأرقه ، « ولو أنه لا يتلام كل التألوم مع تقاليد القصيدة العمودية التي أنشأت تفقد قدسية نظامها البنوي شيئاً فشيئاً . ومن هذا الضرب قصيدة (أشجان يمانية) ، التي عني في

حينما يصير ظلي
من هو هذا التائم اليقظان ؟
- الخوف عرس النار
يخرج من رماد الأسس
ينسل من رمال اليوم
يرقص في جليد الغد
يا فرح التراب أين أنت ؟
- الخوف يرتدى دمي

بمضغني

أعضه

نأكل بعضنا

نشرّب بعضنا

مضى سنفتري ؟ (٧٩)

ولننظر إلى بداية المقطع وبهايته ، ولننظر إلى قوله : (أمشي وراء صوته . . .) وإلى قوله : (متى سنفتري ؟) ولننظر النظر بينهما على قوله : (الخوف عرس النار) ، وقوله : (الخوف يرتدى دمي) ، ثم لنثبت بالبيت الخامس : (من هو هذا التائم اليقظان ؟) ، الذي يحيل إلى بيت قديم - هو قول الشاعر في المدح باليقظة والحذر (خوفاً من الأعداء) :

يسام بإحدى مقلتيه ويتقى
بأخرى المنايا ، فهو يقظان نائم

لنتأكد من أن (الخوف) هو هذا الشيخ الذي تعب الدكتور مرتاض في تبين دلالته ، وافترض - من أجل ذلك - الكثير من الافتراضات التي لم تصادف غرضها ، مع أنه - أي ذكر الخوف - وارد مرتين في هذا المقطع صراحة ، ثم إنه إليه تعود الضمائر لهما سبعة وما يليه من الأبيات .

فلينصف الدكتور مرتاض حركة الشخصية الشعرية - أو حركة الشيخ الذي تصوره - كيفما شاء ، وليرتب على ذلك من أوصاف الزمن ما شاء ؛ أما نحن فنرى أن حديثه عما وصفه بالزمن الأدبي لا يخرج عن أمرين : أولهما ، وصف الحركة في إطار المكان ؛ وهو تكرر لما ورد في حديثه عن الحيز ؛ وثانيهما حديث يتعلق بالخصائص الطبيعية للأشياء ؛ وهو ليس من حديث الزمن الأدبي في شيء . ولكن هرام الدكتور مرتاض باستخراج ما هو جديد قد قد حبه لديه تصور الزمن على هذا النحو ، كما قاده إلى تصور الظل على أنه نقيض الحُرور ، وهذا لا يكون إلا مهارة ، في أثناء سطوح الشمس . هل أن هذا المعنى غير وارد ولا هو مقصود في النص ؛ فالظل هنا هو الخيال مطلقاً ، وهو يظهر بتأثير أي مصدر من مصادر الضوء - وهذا المصدر لا يمكن أن يكون الشمس ؛ لأن المشى وراء صوت الآخر ، ومشي الآخر وراء صوتك - دون أن يرى أحدهما الآخر - لا يكون مهارة ، وربما لا يكون في ضوء أصلاً . وهنا نجد أن الدكتور مرتاض - جرياً منه وراء كل احتمال بالدلالة الزمنية - قد غفل عن الأصل التراثي المنبذ في البيتين : الثالث والرابع ، وهو أصل قوامه التشبيه . تشبيه من يلازم إنساناً ، أو شيئاً ما ، بأنه (كظله) ، فهم يقولون :

هذا الفصل بالحديث عن الإيقاع والأصوات فيها .

ولسنا في مجال العرض التفصيل لضروب الإيقاع الستة التي وقف عند نماذج لها من القصيدة ، وإنما أود أن أشير إلى أن البحث في هذا الفصل قد أفاد - وهذا طبيعي - من معطيات الألسنية الحديثة ، وأنه - وهو الذي يعالج نصاً حديثاً - قد تحل عن النظرة الواسعة التي كان يصطنعها العروضي العربي في تناوله للشعر التقليدي . إذ قام النظر العروضي في القديم ، شأنه في ذلك شأن النماذج الشعرية التي تعامل معها ، على ما يمكن أن نسميه بـ (الترف الإيقاعي والصوتي) . فمن الجهة الأولى كان هناك البحر الذي لا تنازل عنه ، وفي داخله كانت هناك الظواهر الإيقاعية والصوتية التي ظهر الإحساس بها في فنون بديعية ، كالمائلة ، والموازنة ، والترصيع ، والتجزئة ، والتشطير ، والتسجيع . . . إلخ^(٧٩) . ومن جهة ثانية كانت هناك القيم الصوتية الخالصة في التصريع^(٨٠) وفي الروي الواحد ، حيث أدت المبالغة في هذا السيل - أعني في الحرص على تماثل الأصوات - إلى ما عرف بلزوم ما لا يلزم .

أما الآن - (وأنا لا أخض من الشعر الحديث) - وقد بعد هذا المثال عن الصدارة ، فقد أصبح على الناقد أن يكتفى بأضعف الإيمان فيبحث ، أو يتنبه بمختلف الخيل عن القيم الإيقاعية والصوتية المتاحة ؛ إذ لم تعد القاصدة المثالية - وهي وحدة الوزن ووحدة الروي - موجودة ، أو تأخرت عن مكان الصدارة ، كما اختفت ، أو كادت ، تلك القيم الداخلية في الإيقاع والصوت ، بعد أن لحقها من سوء فعل المبدعين ، أو سوء ظنهم بعد ذلك ، ما لحقها . وهناك يكون الاختيار الذي يواجهه الناقد الحديث ؛ إذ يكون عليه - إزاء تنحى الأصول التقليدية المألوفة - أن يكافح من أجل أن يصطفى أصولاً بديلة تكون صالحة لأن يعرض عليها النص المنقود ، مستعيناً في ذلك بمعطيات الألسنية الحديثة ، فصار يبحث عن توازن المورفيمات - أو المونيمات ، وربما المقاطع - حين أعوزه توازن الأبيات ؛ وصار يبحث عن التساوي - أو التقارب - في عدد كلمات البيت ، بعد أن أعوزه التساوي في تقاضيه ؛ وصار يبحث عن تماثل الصوت داخل الكلمات في البيت حين أعوزه تماثله في نهايته .

وهذا هو قدر الناقد الحديث مع الشعر الحديث ؛ إذ رفع هذا الناقد شعار (وكثير من تحب القليل) . وهذا نفسه ما فعله الدكتور مرتاض في تحليله للإيقاع والصوت في قصيدة الدكتور المقلح ؛ إذ راح يحدّثنا عن (الإيقاع القائم على تماثل العناصر) . و (العناصر) هي الكلمات ، أما التماثل فمقصود به تماثل بنائها الصرفية^(٨١) ، وهو نوع من الإيقاع الداخلي يقرر الدكتور مرتاض قدّمه في الشعر العربي^(٨٢) ، و (الإيقاع القائم على تساوي عدد المونيمات [= الوحدات الصرفية] دون نظر للصوت)^(٨٣) ، و (الإيقاع الطويل التام) خارجياً فقط [= التماثل في النهاية]^(٨٤) ، وغير هذه من ضروب الإيقاع . وهو في ثنايا ذلك لا يتخلل عن ملاحظة التماثل ، سواء بين البنى الصرفية ، أو المقاطع ، أو الصوت المفرد^(٨٥) . وهو صنيع من شأنه توفية النصّ المدرّس حقّه بتطويع الناقد وسائله لتلازم مع مقتضيات الدرس . وقد جاء موافقاً للمبدأ الذي أقرّه - وهزّه - الدكتور مرتاض من « أن كل نص أدبي . . يقوم تشريحه على ما يتوافر من عناصر ألسنية تجعله متفرداً بخصائص

لا توجد إلا فيه ، كما تجعله متميّزاً إلى عالم النصّ بحكم هذه العناصر التي يتفرد بها »^(٨٦) .

غير أن حديثه في هذه النقطة يقود إلى قضية تحتاج إلى نقاش ؛ فقد وصف النص الأدبي بأنه (فرداني) و (جماعي) معا ، وقال : إن « صفة الجماعية تلحقه من حيث هو كلام أو نص أدبي . . أما صفة الفردانية فتلحقه من حيث هو كلام مجزؤه من نص عام تتفرد عناصر وحداته بخصائص ألسنية لا تكاد تلتقي إلا فيه . والفرداني أصل الجمعان . والفرداني بنى خارجية أو (مونيمات) أو عناصر . والجمعيان نسج وتركيب وبناء عام »^(٨٧) .

ونحيل إلى أن القضية - في تعريف (الفرداني) و (الجمعيان) - مقلوبة ؛ فنحن نفهم أن يكون النص (جماعياً) بعناصره المفردة - كلماته وأصواته - وهي العناصر التي توجد في كل نص لغوي ، ولكنه يكون (فردانياً) بنسجه وتركيبه وبنائه العام . وعندما قال الجاحظ : إن الشعر . . . (ضرب من النسج) كان يعنى امتيازه بالتركيب والبناء العام ؛ وهو ما عبّر عنه في مجال الإعجاز القرآني بـ (النظم) ، حيث جعل النظم المخصوص هو مجال صفة الإعجاز في القرآن (وليس مفردات ألفاظه) . . لماذا ؟ لأنه من خلال هذا النظم والتركيب أو النسج تفاعل العناصر المفردة ، ويؤثر هذا التفاعل ثماره بما يحقق الفراة والخصوصية للنص الأدبي ؛ أما العناصر المفردة بخصائصها الذاتية . . فإنها منبحة لغوية لا عمل فيها للشاعر أو الأديب بصفة عامة^(٨٨) .

من ناحية أخرى لا نرى وجهاً لصنيعه (تسديلاً منه على الغنى الإيقاعي للنص) في بعض الجداول التي عرض خلالها (مونيمات) النموذج الأول في تشكيلات إيقاعية مختلفة ، والتي اهتمت هو بأن « منطق الدلالة بأبائها » . ذلك بأن أية بنية إيقاعية لا تقبل (لبواء) محتوى ما ، أو مغزى على نحو من الأنحاء ، ولا تصلح من ثم (لإفراز) هذا المغزى . . تكون خارج نطاق الفهم والتذوق ، وخارج نطاق اللغة عموماً ، وعندئذ لا يكون هناك عمل للحديث عن قيم من أي نوع .

خصائص المعجم الفني

والفصل السادس والأخير من الكتاب في (خصائص المعجم الفني) . وقد قدّم له المؤلف بتمهيد في (خصائص المعجم الفني في الشعر العربي) ، ذكر فيه أن هذه القضية « قضية فنية خالصة ، وأنها من مستحدثات النقد الأدبي الألسني الوارد حول النصوص السردية والشعرية معا »^(٨٩) . فمحاولة استخلاص المعجم الفني للشاعر ، أو لمجموعة من الشعراء أظلتهم ظروف واحدة - زمانية أو مكانية أو ثقافية . . إلخ - « تندرج في باب النقد من حيث هو [المعجم الفني] كلام ، وفي باب اللسانيات من حيث هو جمل ، وفي باب المعجم من حيث هو ألفاظ متشعبة هنا وهناك ، أي أنه بلج في باب النقد الذي يمكن أن نصفه بالكامل ، وهو الذي يقوم على اصطناع الملاحظة الدقيقة ، واستخدام الإحصاء ، للإلمام بالظاهرة المهيمنة على نسج الخطاب ، أي الاحتكام إلى النصّ وحده دون اللجوء إلى عوامل خارجية بعيدة عنه »^(٩٠) .

هذا المنهج الذي أصبح مألوفاً في الدراسة النقدية ، والذي ظهر

هذه خلاصة كلام المؤلف . وإذن . . . فما بال (الماء) في (نار الماء) يأتي ضمن معجم السوائل ، وما بال (النار) في (نار الدموع) - وفي (نار الماء) أيضاً - تأتي ضمن (المعجم الفني الشامن : النار والإحراق) ؟ .

إن السؤال الذي نطرحه هنا هو : إلى أي نوع من المعاجم ينتمي تصنيف هذه الدوال ؟ وسبب السؤال أن المؤلف يرددها ويسلكها في أكثر من تصنيف . ومن الواضح أنه ينظر تارة إلى دلالاتها الفنية ، وتارة إلى دلالاتها الوضعية ، دون تمييز ، ودون مراعاة لما وعد به من مراعاة الدلالات التي يفرزها استخدامها الفني في النص .

ومرة أخرى ننظر إلى المعجم الفني الثامن (في الفقر وماله صلة به) ، فنجد ضمن ما ورد فيه قول الشاعر : (يتسول في الطرقات) ، و (دمي يتسول) ، و (المأذن حارية تتسول) . والموضع الأول من قول الشاعر :

يتملكني حزن كلِّ اليمائين

.....

وصوت استغاثتهم

يتسول في الطرقات الصدى (ص - ٦٧ من الديوان)

والعبارة الثانية من قوله :

نار الدموع تعدلني

ودمي يتسول وجه الرياح (ص - ٧٢ من الديوان) .

وقد يصدق كل (تسول المأذن وحُريا) - في سياق - أنه من باب الفقر وما له صلة به ؛ أما (تسول الصدى) و (تسول وجه الرياح) فإذن أن له دلالة أخرى لا علاقة لها بالفقر بمعناه المألوف ؛ فإن كان له به علاقة . . . فنقل إن المعجم غير فني ، وألا فلنذهب كل كلمة إلى حيث تقتضي دلالتها في القصيدة .

وهنا يمكن أن يحد ما سبق أن ذكرناه عن النظرة الجزئية واقتطاع النصوص ، ليس عن سياقها في القصيدة المدروسة فحسب ، بل عن كثير من المواضع التي كان ينبغي أن تؤخذ في الحسبان من قصائد الشاعر الأخرى في دواوينه الكثيرة ؛ فأنا لا أستطيع أن أقطع بفهم ما لقول الشاعر في هذه القصيدة :

• ودمي يتسول وجه الرياح •

دون أن أتذكر وصفه للريح - في قصيدة أخرى - بأنها (خيل النفي)^(٩١)

• والريح - خيل النفي - لا تني تحمل ظله •

كما لا أستطيع أن أفهم (غضب الرمل) الذي يأتي عقب حديثه عن (تدلني عنقايد البهجة) ، ولا حديثه عن الخوف الذي (ينسل من رمال اليوم) ، إلا إذا تذكرت قوله في القصيدة ذاتها - مخاطباً (مارب) :

بفعل التعاضد بين مجالي النقد والدراسة اللغوية رداً على ما كان سائداً من قبل ، من صرف النظر إلى ما حول النص دون النص ذاته ، هو الذي سلكه الدكتور مرتاض ، وكان طبعاً أن يكمل حديثه في فصول الكتاب الخمسة السابقة (عن البنية ، والصورة ، والحيز ، والزمن ، والإيقاع) بهذا الفصل الذي عرض فيه القصيدة - أو الفاظها - في سياقاتها المختلفة مرتبة ، لا وفقاً لدلالاتها المعجمية ، بل وفقاً لمجالات الدلالة الفنية التي انحازت إليها المفردة في هذا السياق أو ذاك ؛ (الشعبان ، والتمساح ، والشبح ، وقضببان السجن ، والخوف) تضم كلهما في مجال واحد هو : مجال (العذاب والخوف والرهب وما في حكم ذلك)^(٩٢) .

لهذا لا نعجب إذا وجدنا المفردة الواحدة ترد ضمن أكثر من مجال - أو معجم فني - واحد .

وأعترف بأن الإساءة بهذا العدد من مفردات القصيدة ، وتتبع كل واحدة في سياقها أو سياقاتها التي وردت فيها ، وما يتبع ذلك من اختلاف في الدلالة ، عملية صعبة ألح إليها الدكتور مرتاض ربما أكثر من مرة . لذلك نلتزم له العذر في بعض ما وقع ، مما يمكن أن يكون اضطراباً في تبويب هذا المعجم ، إلا إذا اعترفنا بأن الألفاظ لا يقتصر في سلكها في المعجم عنده على دلالاتها الفنية ، وأنها قد تسلك فيه أيضاً بدلالاتها المعجمية العادية .

وأشرح وجهة نظري ببساطة : فقد وردت مفردات : (الشعبان والأعشى والتمساح والنار والشبح) في : (المعجم الفني السادس : العذاب والخوف والرهب وما في حكم ذلك) . ولاشك أن لهذه الكلمات - بسياقاتها في القصيدة - مثل هذه الدلالة (على الخوف والعذاب . . . إلخ) . والمعجم المشار إليه لا يستخدم الكلمات بدلالاتها الوضعية ، بل يضعها حيث اقتضت دلالتها في السياق في داخل قصيدة لا تتحدث عن الشعبان أو الأعشى أو التماسيح ، ولكن الكلمات فيها تثير مثل هذه الانفعالات أو الأحاسيس : كالخوف والرهب أو العذاب . . إلخ . ولو كان القصد إلى الحديث عن هذه الأشياء بدلالاتها الحقيقية لما كان هناك معنى لوصف المعجم بأنه (فني) ، ولصنفت إما وفقاً لترتيب حروفها ، أو وفقاً لمجالاتها الدلالية الطبيعية : مجال الزواحف . . مثلاً .

وهنا نهيء الملاحظة ، فإنت تجد كلمات : النخلة والنخيل والتكرم والشجر والعناقيد والأغصان والورد ضمن (المحور الرابع للمعجم الفني : الشجر والنبات وما في حكمها)^(٩٣) . وتجدها كلمات : الماء والدمع والنهر والبحر واردة - بسياقاتها طبعاً - ضمن (المحور الثامن للمعجم الفني : السوائل)^(٩٤) .

ثم إنك تسع المؤلف وهو يتحدث عن دلالة الماء في قول الشاعر :

• يا نار الماء اقربى •

؛ كما أن النص هنا . . . يحمل الدوال دلالات جديدة لم تكن فيها من ذي قبل ، وإلا فما قولنا في (نار الماء) ؟ فكان هذه النار ليست ناراً حقيقية لأنضياها إلى الماء من وجهة ، ثم كان هذا الماء ليس ماءً بالفعل لأنضياها إلى النار^(٩٥)

فلا الماء ماءً حلاً الحقيقة ، ولا النار ناراً حلاً الحقيقة ، وإنما لكل منهما دلالة الفنية المكتسبة من سياق الاستعمال .

سيدتي ، ليس فني
نصالح - في قتل - النطق والرمز

وهكذا ...

والواقع أن المعايير مختلطة في ذهن المؤلف اختلاطاً واضحاً ؛ فالمعجم الفني يتصرف - منطقياً - إلى الدلالات النابعة من سياق النص ؛ وهو - لذلك - يعتمد بإيراد الكلمات في سياقاتها ، أو - على الأقل - يراعي هذه السياقات إذا لم يوردها . أما مؤلفنا فإنه يلجأ - من أجل تكثير المحاور والمعاجم (الفنية) التي قسّم بينها كلمات القصيدة - إلى بتر النصوص وعزل الكلمات عن سياقاتها ، على نحو جعل الكلمة الواحدة في الموضع الواحد تُوَزَد في أكثر من معجم وأكثر من دلالة ، بل إن الجزء الواحد من العبارة يُوزَد في دلالة تناقض دلالاته متناقضة تامة ، نتيجة لقيام المؤلف بحذف الجزء الفاعل في دلالة الجزء الموجود .

وأعرب لذلك أمثلة من معجم (فني) واحد ؛ فهو يورد ضمن المعجم الفني للسوائل قول الشاعر :

- ١ - وجهي هنا يستحم
- ٢ - تساقى أكواب الدمع
- ٣ - بانار الماء اقتري
- ٤ - الجذع المتفجر بالدمع
- ٥ - الماء
- ٦ - النهر
- ٧ - البحر
- ٨ - رحم الزمن المتفجر

وهي نماذج ثمانية ضمن تسعة عشر نموذجاً - فيها يقول - راضي فيها : السوائل التي يجوز نظرياً - هل الأقل - أن لا تدل على الشقاء والعذاب ... من أجل ذلك لم نعدد المواد المتعلقة بالماء في دلالاتها المتجاوزة ، وإنما راصناها في دلالاتها المعتدلة (٩٥) . وقال مرة أخرى : إننا لم نرد الالتفات إلى السوائل الأخرى التي من معانيها - أو قد يكون ذلك - الحزن والأسى ، كالدموع المنهمرة من العيون الباكية .. والدماء ... والعرق ... (٩٦) . وقال : « إذا ألفينا النص هنا يلجأ على الماء والمطر والنهر وما في حكم هذه المعاني المرحية بالرحاء والنعمة والنضارة والتغزل والجمال والمطاء ... فيها كَوْن الماء أصلاً لكل ذلك » (٩٥) .

ثم رتب على ذلك حكماً في قوله : « كان هذا الماء جاء في نسج النص ليعطيه شيئاً من التوازن والاعتدال ، بعد الذي كنا رأينا مما غشيه من صدى وبس ، حيث ترددت الدوال التي تحوم حول ذلك بما لا يقل عن إحدى عشرة مرة ، ثم بعد الذي كنا رأينا من أسر هذا النص الذي كان تعرض لغشيان النار والاحتراق له أربع مرات على الأقل » (٩٧) .

هناك - إذن - تسعة عشر موضعاً لورود السوائل غير الدالة على الشقاء والعذاب . وهناك حكم بأن ذلك كان من أجل إكساب النص شيئاً من التوازن بإزاء عناصر اليأس والإحراق ، وبأن « نصّ (أشجان ممانية) ينجح نحو ترجيح الخير على الشر في هذه المسألة ،

حيث إن عناصر الماء والخير يوردها تسع عشرة مرة تغلب على عناصر الظلم واليأس ، حيث لم ترد بمعانيها مجتمعة إلا ست عشرة مرة في نص القصيدة » (٩٧) .

والسؤال الآن : ما قول الدكتور مرتاض في أن ثمانية من نماذج التسعة عشر تحمل دلالات (الحزن وما في حكمه) ، و (الدموع والبكاء وما في حكمهما) ، و (النار والإحراق) و (العطش واليأس وما في حكمهما) ، و (الخوف والرهبة وما في حكم ذلك) ؟ وأنه هو نفسه الذي سلكها في المعاجم الخاصة بهذه الدلالات (٩٨) ؟ وما قوله في أن هذه النماذج أقرب إلى الدلالة على هذه المعاني ، وأكثر قابلية للانجذاب إليها من انجذابها نحو دلالة الخير والنهاء والخصب ؟

لقد نسي المؤلف أنه سلك ثمانية من نماذجها في دلالات خلاف هذه الدلالة التي أراد لها الرجحان ، ونسى أنه حدثنا - من قبل - عن (الخصائص العامة للصورة الفنية في شعر المقلح) ، وأنه ذكر من خصائص هذه الصورة : (الماء وما في حكمه مما له صفة السيلان) (٩٩) ، ثم : (الفقر والشقاء) ، وأنه قال : « تتسم هذه الصورة الفنية - إذن - بعد الذي كنا رأينا من اتساعها بمعاني السيلان ، بالفقر المدقع والشقاء الممض . وقد تكرر بعض ذلك » .

ثم يذكر من أدلته على الخاصة الأخيرة حديث الشاعر عن :

- تساقى أكواب الدمع .

- استحمام الوجه بدمع الشجن .

وهما من المواضع الثمانية التي جاء بها - ضمن نماذج التسعة عشر - للمعجم الفني للسوائل الموحية بالخصب والنضرة والنهاء والخير .

لكنه عمد في الموضع الثامن - هنا - عندما أورده في المعجم المشار إليه إلى حذف عبارة (دمع الشجن) ليفي بمجرد (الاستحمام) ، وبالمثل عمد في إيراد الأمثلة (٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨) من النماذج التي جئنا بها (إلى إيراد الكلمات عارية من أي سياق ، مع أن سياقاتها قاطعة بعكس الدلالة التي قال بها (دلالة النهاء والخير) ، فكلمات : الماء والنهر والبحر و (رحم الزمن المتفجر) واردة - على حسب إشارته - في صفحة ٨٠ من الديوان ، في سياقاتها كما يلي :

أين الطريق إلى الماء

هذه عطر النهر

هذه عطر البحر

.....

.....

رحم الأرض جف

الحصى ، رحم الزمن المتفجر جف

وقد يمكن الجدل حول دلالة (الماء) في النموذج الأول ، وإن كانت (الدلالة الخلفية) - على طريقة الدكتور مرتاض - كلها ظماً وجفافاً ، أما (عطش النهر) و (عطش البحر) و (جفاف رحم الزمن) و (رحم الأرض) أيضاً . فأتترك الحكم على دلالتها للدكتور مرتاض نفسه .

(الثالث المجرى) - مع ذلك فإن السؤال الذى يفرض نفسه هو : لماذا تكون هذه النظرية قد تكررت عن موعدها ؟ ولماذا لا نكون - نحن المحدثين - الذين نقلناها ، فيكون تفكيرنا قد توقف عندها - من احتراف بقيمتها ، أو عن جمود في تفكيرنا ؟

أما وصف نظرية الجاحظ - التى استشرع المؤلف أهميتها - بأنها جاءت عفواً ، أو تفترضها كذلك ، والاستناد في هذا الفرض إلى عامل الصدفة الذى صاحب نص الجاحظ في التعقيب على إعجاب أبي عمرو الشيباني بتعصر المعنى في الشعر . فهو رأى سهل نظر ، لأن القول بعفوية النظرية لا يتناسب مع ما أسبق عليها من قيمة ، كما أنه - من ناحية أخرى - لا يتسق مع بنية الفكر الأدبي لدى الجاحظ . وسوف نوضح ذلك بعد قليل .

أما ذهابه إلى احتمال تناقض الجاحظ في مسلكه التطبيقي مع موقفه النظرى ، استناداً إلى حديث له عن أبيات هترة في وصف الذباب ، وذهابه إلى أن هذه الأبيات كانت من الجودة بحيث تحصى الشعراء اللاحقون القول في (معناها) ، واستنتاجه - أى الدكتور مرتاض - أن الجاحظ يعلى من شأن المعاني ، وأن ذلك يتناقض مع موقفه النظرى من تعصرى اللفظ والمعنى وإعلاءه من شأن اللفظ . فهو فهم غير دقيق لذلك الحديث الذى ساقه الجاحظ في كتاب (الحيوان) ؛ فكلمة (المعنى) الواردة في حديث الجاحظ عن أبيات هترة لا تحمل دلالة نقيضة لدلالة (اللفظ) أو (الصياغة) ؛ بل إن نفى ذلك هو الصحيح ؛ فإنها تنصب فعلاً على محور الإجابة في الأبيات ، وهو الصياغة الرائعة والصورة الفلدة التى قدمها الشاعر لذلك المشهد ؛ فهذه الصورة وتلك الصياغة هما السبب في تحصى الشعراء القول في مثل هذا الموضوع .

والغريب أن الدكتور مرتاض قد أشار في حقب الرأى المتقدم مباشرة إلى القصد الذى يهتم أن يكون حديث الجاحظ قد جمعه ، وقال : ولعل الشيخ إنما يقصد إلى أن هترة - لشدة توفيقه في نسج هذه الفكرة - كان صبراً على كل شاعر بعده أن يعرض لها بدرجة التوفيق الذى صادفه هو إذ عاجلها في شعره (١٠٠) .

وهذا - حقيقة - هو مقصد الجاحظ ، ولو تمسك به الدكتور مرتاض ولم يسفه على أنه واحد من الاحتمالات الواردة في فهم النص لكان الصواب حليفه .

إن أى متبع لتفكير الجاحظ الأدبي يعلم تمام العلم أن رأيه في الشعر ليس منفصلاً عن نظريته في إعجاز القرآن ، وأن مدار هذا الإعجاز هو نظمه وتأليفه ، لا معانيه - وهو ما فهم عليه القول بأن ميزة الشعر في صناعته - أو صياغته - أو تصويره ونسجه ، وهو ما يقوم دليلاً على أصالة هذه النظرة في تفكير الجاحظ ، وفي الوقت نفسه يقوم دليلاً على عمق القول بغرابة هذه النظرة وقلتها بالنسبة لعصره وبيئته ، وكذلك القول باحتمال عفويتها لديه ، وأخيراً القول بتناقض المسلك التطبيقي مع الموقف النظرى للرجل .

لذا كان لابد من حديث عن التناقض من هذا القبيل لذلك تناقض الدكتور مرتاض نفسه ، الذى قدّم مجاهد نظرى مستمد من منطلقات النقد الحديث في التركيز على الصياغة والشكل ، ثم راح - بعد ذلك - يقدم المحتوى ، وذلك في تعليقه لتحامى الشعراء القول

بذلك يسقط حديثه عن (التوازن والاعتدال) ، وحديثه عن غلبة عدد الدوائى على الماء وما في حكمه - مما له دلالة الخير والخصب والثناء والجمال - على عدد الدوائى مما له دلالة اليس والإحراق . وتبقى حقيقة اضطراب مفهوم المعجم الفنى عنده ، التى يؤكدنا على درجة اليقين حديثه عن « مراعاة السوائل التى يجوز - نظرياً على الأقل - أن لا تدل على الشقاء والعذاب » ، والتى يثير تساؤلاً عابثاً عما إذا كان الناقد يحدثننا عن الدلالات الوضعية ، وما يجوز للكلمات أن تحملها عما لا يجوز ، أم أنه يحدثننا عن الدلالات الفنية التى يفرضها النص والسياق في قصيدة بعينها ، من ديوان معين ، لشاعر اسمه المقلح .



ذلك عرض - بقدر ما أتيج لنا نقله واقتباسه من كلام الدكتور مرتاض - حاولنا فيه الوقوف على فصول الكتاب على حسب ترتيب ورودها ، متبعين ما اقتبسنا من كل فصل بما عرّف لنا من الرأى فيه .

وتبقى هناك - مما وعدنا بالحديث عنه - ملاحظات عامة على التنظير ، والمفاهيم ، والمنهج ، ثم الموقف النقدي الذى يصدر عنه الناقد .

ولمّا يتعلق بالناحية الأولى - وأنا أجتزئ ببعض ما ورد - نذكر بأن المؤلف قد تبني هذه النظرة التى ترى في الشعر صياغة وصورة لفظية ، بصرف النظر عن محتواه (وسبق القول إنه يستمد في ذلك من ناقد قديم هو الجاحظ ، وناقد حديث هو جان كوهين) . وقد كان مفروضاً أن يظل فيها لمنطلقه النظرى هذا ، ولكننا نفاجأ به - في محاولة جبر قصور الصياغة لدى بعض الشعراء المحدثين - يحدثننا عن المحتوى ، وعن الموضوع الجليل الذى يقوم شافعاً في جبر قصور أدوائهم ، أو صياغتهم .

يتصل بهذه النقطة موقفه من الجاحظ ، فقد نوه به مراراً ، وتكرر القول بأنه سابق على عصره ، وبأن نظريته إلى الشعر (على أنه صياغة وضرب من النسيج وجنس من التصوير) قد سبقت عصرها بعشرة قرون ؛ فهى « نظرية نقدية مبكرة في تاريخ النقد العربى » ، لأن الأيام لم تستطع إسلاها بما كرت ، فإذا هى كأنها من نظريات النصف الثانى من هذا القرن ؛ فهى إذن كأنها ولدت قبل أوانها بما لا يقل عن عشرة قرون ، (ص ٦) . ويقول في موضع آخر : « وبذلك تظل نظرية أبى عثمان قائمة إلى يومنا هذا ، بل كأنها لم تقل إلا في هذه الأيام » (ص ١٥) . وهو يبالغ في هذه الاتجاه إلى حد القول بأن « نظرية الشعر لدى الجاحظ . . . أهل ما تكون إلى عصرنا الحاضر منها إلى عصرها الغابر » (ص ١٦ وتراجع ص ٣٥) .

وقد كان يمكن أن يهرّ هذا القول بسبق نظرية الجاحظ (الذى يعنى - ضمناً - فرايتها على البيئة العربية والفكر العربى في عصره المتقدم) محمولاً على حمل الحماسة لأبى عثمان ونظريته التى أخذ بها الدكتور مرتاض ، لولا ما شفع به ذلك من حديث عن احتمال بعفوية هذه النظرة لدى صاحبها ، ثم احتمال بتناقض مسلكه النقدي في بعض المواضع مع موقفه النظرى (ص ١٨) .

ومع أن هذه قضية هامشية هنا - أعنى موقع نظرية الجاحظ على خريطة الزمن ، الذى اختار له المؤلف توقيتها (أساساً) هو النصف الثانى من القرن العشرين ، وتوقيتها (ثانوياً) هو القرن التاسع الميلادى

عن الدلالات التي تكتسبها البنية في داخل سياقها مع وصف هذه البنى ودلالاتها بأنها إفرادية .

وأما النقص وعدم الوفاء بالعناوين التي تحملها فصول الكتاب فظاهرة تتضح في معظم الفصول . وعلى سبيل المثال : ما الذي ذكره الدكتور مرتاض من خصائص (البنية التركيبية) ؟ الجواب : عدد كلمات الأبيات (وقد نحا به منحى شكلياً بعيداً عن أية قيمة) ، ونسبة الأفعال إلى الأسماء ، ونسبة الأفعال الدالة على الزمن الماضي إلى تلك التي تدل على الحاضر أو المستقبل ؛ أما الأسماء التي حدّد نسبتها فهي المعرفة بالألف واللام ، وأما غيرها من أنواع المعارف ، وكذلك النكرات ، وأما تأثير ظاهرة التعريف والتكرير في الدلالة ، وأما صيغ الأفعال بأنواعها المختلفة : مجردة أو مزيدة ، مبنية للمعلوم أو المجهول ، متعدية محدوفة المفعول أو مذكورة ، أو لازمة بغير مفعول أصلاً ، وأثر ذلك في دلالة التركيب - فليس هناك شيء من ذلك .

ثم أين الظروف والصفات ، والحذوف والمكررات ، وأين المركبات الوصفية والإضافية ، وأين ظواهر التقديم والتأخير ، وأين أساليب الخبر وغير الخبر ، وأين وسائل التأكيد المختلفة . . إلخ . ؟ إن شيئاً من ذلك لم يخطر ببال المؤلف ، أو - على الأقل - لم يخطر له في كتابه ذكر . هذا على الرغم من مصطلح (البنية التركيبية) الذي عنون به ذلك الجزء من الكتاب .

ومن ناحية أخرى يطالعا المؤلف بـ (تجاوز منهجي) لحريب ، ينبيء عن جراءة على إصدار الأحكام والقطع بالرأى دون سند كافٍ من مادة الدراسة ؛ وذلك قوله - أو دعواه - بأنه من خلال القول « حول بنية الخطاب الشعري لدى المقاتل » استطاع « تناول بنية الخطاب الشعري المعاصر » (ص ٣٩) . والسؤال هو : كيف يستطيع دارس - حتى لو كان الدكتور مرتاض - من خلال دراسته لتتاج شاعر واحد ، أن يتناول بنية الخطاب الشعري المعاصر بكل تياراته وبيئاته المختلفة ؟ فإذا عرفنا أن الدراسة هي لقصيدة واحدة من قصائد الشاعر ، وليست شاملة لكل شعره ، أدركنا مدى ما في هذه الدعوى من المجازفة ومجافة المنهج العلمي الذي يفترض إحاطة الدارس بكل جوانب المادة المدروسة ، وأن لا تنسحب النتائج على خلاف هذه المادة .

لقد وعد العنوان الذي يحمله الكتاب بتوجه الدراسة إلى قصيدة (أشجان بمانية) ثم كانت المفاجأة بمخالفة ذلك الوعد من جهتين ؛ إحداهما هي هذه الدعوى النظرية التي تعني إمكان الوصول إلى نتائج هامة من خلال الدراسة لموضوع خاص ؛ والأخرى - وهي تناقض سابقتها - بإدخال مادة من قصيدة أخرى ، وإخصائها للدراسة ، واعتمادها في استخلاص النتائج ؛ على الرغم من دعوى قصر الدراسة على قصيدة (أشجان بمانية) . وهذا - كما نرى - مسلك يجمع بين التجاوز المنهجي من جهة ، وما يترتب عليه من خطأ الاستنتاج من جهة ثانية .

أما عن المصطلحات واستخدامها عنده فهناك كثير من مصور الغموض والتسرّع في الفهم ؛ فنحن بين مصطلح مألوف أسوأ فهمه ، واستخدام مفهوم غير دقيق ، وتسمية قديمة حاول أن يثبت فيها روح الاصطلاح فجاء مدلولها غامضاً مشوباً بالتداخل مع مدلولات

في صورة الذباب التي تفوّق فيها عترة ؛ إذ « يبدو أن محاميه (يعني الشعراء) في تناول هذا الموضوع وصفاً إنما يعود إلى استقذارهم إياه ؛ إذ ما كان يجوز أن تنتظر من شاعر كأمريء القيس ، الذي برع في وصف الخيل وحركتها ، والطيب وقرفه ، والحسان ودلائن ، والليل وعمقه ورهته ، أو زهير أو عمرو بن كلثوم أو عمر بن أبي ربيعة ، أن يصفوا الذباب ، ويمعنوا أنفسهم في ملاحظة حركته » (١٠١) .

وهو تحليل غريب حقاً غرابة لا يفوقها إلا غرابة تحليله لتبريز بعض المعاصرين - برغم قصور أدواتهم بالقياس إلى القدامى - بأن أولئك القدماء كان مهمهم من الموضوعات الوصف والثناء والهجاء والمدح والغزل (١٠٢) ؛ أما هؤلاء المحدثون - بعد أن أفلتوا من برائن القالب الشعري القديم الذي حسر أبصارهم دونه - فقد « أبدع كثير منهم ونيفوا فأصبخوا أعلاماً يظاهرون الأعلام القدامى ، أو أعظم منهم شأنًا في بعض الأطوار ، باعتبار أن المعاصرين كثيراً ما يتناولون مضامين أرقى وأنبى . . وباعتبار أن هؤلاء أيضاً كلفوا كلفاً شديداً بالتغنى بهوم شعريهم ، والتبجح بماضى قومهم » (١٠٣) .

والسؤال الآن لمتابع الجاحظ وجان كوهين في الأخذ بأسباب الشكل والتفاضل عن المستوى : كيف يحكم جانب المعنى أو الموضوع . . فيجعل منه سبباً لتحامي الشاعر القول في موضوع ما ، أو سبباً لعلو منزلة الشاعر وإن ضعفت صناعته ؟ !

أما عن المنهج . . فإن المآخذ على المنهج كثيرة . وقد سبق أن وقفنا عند نماذج من اقتطاعه للنصوص من سياقاتها ، وقلنا إن ذلك آفة تعم سلوك المؤلف في تناوله لأمثله ، كما أشرنا إلى تعسفه في قراءة النصوص ، بل إلى الخطأ في هذه القراءة ، ولا حاجة بنا إلى أن نعيد القول فيه ، بالإشارة إلى غيره من مزالق المنهج والتي نذكر منها : التكرار ، والتداخل ، والنقص ، وعدم الوفاء بمتطلبات العناوين التي تحملها فصول الكتاب ؛ هذا إلى جانب وقوعه في منزلق التعميم عند إصدار الأحكام .

لنمن أمثلة التكرار حديثه عن الإيقاع من ص ٦٢ إلى ص ٦٩ ، في سياق الحديث عن البنية التركيبية ؛ مع أن هناك فصلاً خاصاً بهذا الموضوع . وكذلك يتكرر الحديث عن نسب الأسماء والأفعال في القصيدة ، والحكم بأن الخطاب في القصيدة يهدف إلى توازن السنى . . يتكرر في حديثه عن البنية الإفرادية ثم في حديثه عن البنية التركيبية .

وأما التداخل فظاهرة تعم الفصول والمواضع الكثيرة التي يحدث فيها عن ظواهر التوسع الدلالي ، سواء ما أطلق عليه (الماء الشعري) أو (الصورة) أو (الحيز) أو (الزمن) ، وكذلك حديثه عن (المعجم الفني) في كثير من الأحيان ؛ فحديثه في هذه المواضع كلها حديث عن صور من التوسع في دلالات المفردات في سياق الخطاب الشعري ، بصرف النظر عن الأسماء الاصطلاحية (أو غير الاصطلاحية - كالماء الشعري -) التي أطلقها عليها . ويكفي أن ننظر إلى حديثه عما أسماه (الماء الشعري) ، وحديثه عن الصورة ، وهو في فصل خاص ؛ فلن نجد فرقاً بين حديثه في الموضوعين ، وإن كان الحديث الأول وارداً عنده في إطار الحديث عن البنية الإفرادية (وهذا يشكل - بدوره - نوعاً من التداخل ؛ إذ لا يستقيم الحديث

الأنباري في القرن السادس الهجري^(١٠٩).

غير أن هذا الجانب من دلالة اللفظ - هو أيضا - غير مراد في حديث الجاحظ.

هذا فيما يتصل بمصطلح (الصناعة) وهو مصطلح قديم في تراثنا النقدي. وهناك كلمة أخرى تقف على استحشاء حين تذكر المصطلحات الأساسية في هذا التراث، وتلك هي كلمة (الماء)، أو (الماء الشعري) التي وردت في حديث مؤلفنا - أحمى الدكتور مرتاض - عن خصائص الماء الشعري للبنى الإفرادية. ويبدو أننا أمام أثر آخر من آثار الجاحظ على مؤلفنا، إذ كان أبو عثمان قد ذكر - في حديثه عن الشعر - «أن الشأن في... وكثرة الماء»، وكان السالحيون - كأبي هلال - قد استمدوا من الجاحظ هذا الحديث^(١١٠). وقد جاء وقت توقف فيه استعمال مثل هذه الكلمات التي حُدّت بفضاضة غير معدة الدلالة، والتي نُظِر إليها على أنها أثر من آثار الانطباع في تاريخ نقدنا العربي.

ولم يبق من الاستعمالات الأدبية لكلمة الماء إلا ما كان مثل حديث أبي تمام عن (ماء البكاء) و(ماء الملام)، و(ماء الغالية)^(١١١)، ومثل (ماء الوجه) في قول بعضهم لأبي تمام:

أَيُّ مَاءٍ لِمَاءٍ وَجْهَكَ يَبْقَى بَيْنَ ذَلِكَ الْغُرَى وَذَلِكَ السُّؤَالُ

ثم جاء الدكتور مرتاض فكان غير خلف لخير سلف، فراح يحدّثنا عن (الماء الشعري)، بل لقد جعل - بعد ذلك - من (الماء وما في حكمه) عامله صفة السيلان (إحدى خصائص الصورة في شعر المقاليع، بل أولى هذه الخصائص، وأقام حديثه على المقابلة بين المعاني المعجمية للمفردات والدلالات التي اكتسبتها في الخطاب الشعري. وليت شعري أي دخل هذا الحديث ضمن حديث (البنى الإفرادية) حقا، أم أنه - أقصد الاتساع في دلالات الكلمات - نتيجة طبيعية لأوضاعها في أماكنها من التركيب؟ إن واقع الأمر، وكلمات المؤلف ذاهبا^(١١٢)، يرجحان الإجابة عن الشطر الثاني من السؤال بالإيجاب. وإذا كان الأمر كذلك كنا أمام مثل آخر على ظاهرة التداخل والاضطراب، في المنهج وفي دلالة المصطلح. والشطر الأخير هو الذي يعني هنا ذلك بأن المؤلف قد قلب في وجوهنا بمصطلحه هذا، فون أدنى كلمة حول معناه، أو ماذا يقصد به، ودون إحالة إلى ما يمكن أن يوضحه من سياقات الاستعمال أو المصادر.

هذا... وسوف نعود إلى هذه الكلمة (الماء) بعد ذلك، إذ يبدو أن للمؤلف في استخدامه إيّاهما سندا آخر حديثا، بالإضافة إلى معتمده القديم - الجاحظ.

وتبقى نقطة لا بد من الإشارة إليها - على كثرة النقاط التي تحتاج إلى نقاش - هي الموقف النقدي للمؤلف، أحمى ما يتصل بصفة الموضوعية والحياد، إلى جانب نظريته الخاصة إلى مستوى عمله وحدود إنجازاته.

وفيما يتعلق بالصفة الأولى أشير إلى أن تاريخ النقد العربي قد شهد صوراً من عصبية النقاد، للشعراء، أو عليهم، فقد حُرّف عن الأصمعي تمصبه على الفرزدق وعصبية الجبرير، وحُرّف عن المبرد جبه

غيرها من المصطلحات.

وسبق أن رأينا قصور مفهوم البنية عنده، كما لمسنا خطأ مفهوم (الزمن الأدبي)، وغموض مفهوم (الحيز الشعري) في ذهنه - في واقع تطبيقاته - وكذلك عدم وضوح مدلول كلمة (المعنى) - وهو ما رتب عليه وصف الجاحظ بالتناقض.

وبالمثل نلاحظ أن مفهوم (الصناعة) عند الجاحظ - في وصفه للشعر بأنه (صناعة) - غير واضح لدى المؤلف، فقد فهم أن (الصناعة) في حديث الجاحظ تقابل (الموهبة) (ص ١٥)، وتطوّر - لذلك - بإعلان رفضه أن يكون الشعر صنعة - أو صناعة - كله. وليس ذلك مراد الجاحظ، كما لم يكن مراد الذين أخذوا بهذا المصطلح، قبله أو بعده. ويكفي أن نذكر السياق الذي وردت فيه الكلمة في حديث الجاحظ، وأن ذلك كان في معرض التعقيب على رأي أبي عمرو الشيباني في تفضيل الشعر بمعناه، ورفض الجاحظ ذلك الرأي ومعارضته بأن الشعر (صناعة) - أو (صياغة) كما هي الرواية عند عبد القاهر^(١١٣) - بقصد نتاج عمل الشاعر وإبداعه الذي يتبدى في صورة عمله (التي هي لفظه وصياغته) لا مادته (التي هي معناه)، فحما كما يتبدى جهد صانع العقود من فصوص المرجان والزبرجد في صورة عمله عند ابن المقفع^(١١٤)، وكما يتبدى جهد النقاش في الألوان والأصباغ التي يستخدمها عند ابن طباطبا^(١١٥)، وجهد الصانع في الذهب والفضة عند قدامة^(١١٦)، وجهد النجار في صورة مصنوعاته - لا مادتها الخشبية - عند ابن سنان^(١١٧).

ففي هذه الصناعات جميعا يكون مدار الإبداع من جانب المبدع، وباعث الإعجاب من جانب المتلقي، وبهال النقد والتقويم من جانب الناقد، هو صورها وليس مادتها الأولية التي تصنع منها، وكذلك الشعري في وصف الجاحظ له (ومن بعده قدامة وابن سنان وعبد القاهر وغيرهم) بأنه (صناعة)، فالوصف هنا على التشبيه، والمعنى: أن الأثر الشعري الذي أبدعه الشاعر شأنه شأن بقية الصناعات (أو المصنوعات)، لأن كلمة الصنعة أو الصناعة قد ترد بمعنى (المصنوع)، والشاعر شأنه شأن بقية الصانعين، فكما أن قدرة الصانع، وجمال صنعيته، يتجليان في صورة المصنوع وليس في مادته، فكذلك الشعر، جماله في صورته، وصورته هي ألفاظه وصياغته - لا معناه. وفي هذه الألفاظ والصياغة تتجلّى قدرة الشاعر (الصانع) أو عبقريته وموهبته.

لذلك لا يكون وارداً - لدى الجاحظ بخاصة - أن يصف الشعر بأنه (صناعة) بالمعنى الذي يقابل الموهبة، لأن الجاحظ - تلميذ الفلاسفة الطبيعيين - صاحب نظرية متميزة في الطبيعة الخاصة - أو الفطرة، أو الموهبة، التي تميّز الشاعر، كما تميّز كل متفوق في عمله أو صناعته^(١١٨).

من ناحية أخرى أشير إلى ما يعرفه دارس النقد العربي من أن كلمة (الصناعة) أو (الصنعة) قد تستخدم للدلالة على الأصول والمعايير الفنية التي يسترشد بها الشاعر ويحكم إليها الناقد، وذلك على نحو ما نجد في كلام ابن سلام والأمدى والقاضي الجرجاني، وفي عناوين المؤلفات النقدية مثل (الصناعتين) لأبي هلال، و(صناعة الشعر) للغانمي، و(إحكام صنعة الكلام) للكلاعي، وهذا ما جعل (صنعة الشعر) - بهذا المعنى - واحداً من علوم الأدب عند أبي البركات بن

تطبق على الشعر المعاصر بجملة ، وأن قصيدة المقاتل ، بل الدهوان الذي وردت فيه ، وربما شعره كله يخلو من أية مأخذ من أي نوع .

ودون أن أغض من المكانة الواضحة التي يحتلها شعر المقاتل على ساحة الشعر العربي الحديث أظن أن (ذلك ليس كذلك) ، أو أن (ذلك ليس - إذن - كذلك) ؛ فانا لا أستطيع أن أفهم أو أسبغ الصورة في (أقدام النهر) ، التي يطلب منها الشاعر (أن تقرأ تذاكرها) في قوله :

فلتقرأ أقدام النهر تذاكرها

كما أنني لا أفهم ولا أسبغ حديث الناقد عن هذه الأقدام ، وكيف أخرجها الشاعر ، من دائرتها الدلالية المنبثقة عن المعجم إلى دائرة شعرية رحيبة عجيبة فإذا هذه الأقدام :

١ - متعلمة تستطيع القراءة في أدق حروفها وأغربها شكلا ، ومن ذلك التذاكر .

٢ - أنها تنتمي إلى النهر .

٣ - أن النهر نتيجة لذلك له أقدام .

٤ - أنها ذكية حديثة الفؤاد .

٥ - لها القدرة على الانتهاء إلى ما لم تخلق له وما لم يخلق لها ... الخ (١١٣) .

فلتكن الدائرة التي أخرجت إليها (الأقدام) رحيبة عجيبة ، كما أراد الناقد ؛ ألا أن تكون شعرية .. فذلك محل نظر .

ورحم الله أبا تمام ؛ فبعض الصور من هذا القبيل - مثل (أخادع الدهر) و (كبد المعروف) ثارت عليه ثائرة النقاد ، ولم يستطع حتى أنصاره أن يدافعوا عنه في هذه المواضع . وحدث الشيء نفسه بالنسبة للمتنبي في حديثه عن (قلوب الطيب) و (رؤفى الشرف) .

ولست أريد الحديث عن شعر المقاتل ؛ فذلك ليس من أهداف هذا العرض ، وحسبي ما سبق لتأكيد ما قلته من أن خط المجاملة في هذا الكتاب واضح بلا أدنى مواربة ، ولأفان ذلك الشاعر - عبر تاريخ الشعر العربي كله - ولا أقول الشعر في العالم - الذي سلم شعره من كل أنواع المأخذ والعيوب ١٩ أما أنا فأقر بأن ذلك الشاعر لم يوجد ، ولن يوجد - بالتأكيد - في المستقبل . وأما الدكتور مرتاض فيقر - متحمسا - لا بوجود هذا الشاعر فحسب ، وإنما بوجود الناقد الذي يتحمل الإقرار بوجوده أيضا .

وتلك - ببساطة - هي النتيجة التي يخرج بها قارئ الكتاب الذي دأب صاحبه على الجراءة في إصدار الأحكام ، وعلى الادعاء بأنه بخوض في بحث بحاراً لم تحبها من قبله (حتى سفن ابن يامن) ؛ فقد درس لنا - إلى جانب البنية - خصائص الصورة ، و (الصورة حديثة النشأة ، جديدة المفهوم في النقد الحديث) . ودرس لنا (خصائص الزمن الأدبي) و (إنها لقليلة هي الدراسات الحديثة التي تناولت الزمن الأدبي في الإبداع العربي) . وتحدث عن (خصائص المعجم الفني) ، وهو - أي المعجم الفني - (من مستحدثات النقد الأدبي الألسني الوارد حول النصوص السردية والشعرية معا) ... وهو (بما فات القدامى ولم يحاولوا التفكير فيه) . أما النقد المعاصر - العربي خصوصاً - (فإذا كان قد تردد في فجاجه أصداء هذا المصطلح ،

للبحترى ؛ ووصف الأمدى - على خلاف في ذلك - بأنه كان محابيا لذلك الشاعر ؛ كما وصف الصولي بأنه كان محابيا لأي تمام ؛ وحرف الحاشي والصاحب بن عباد والعميدى وابن وكيع بالتعصب على المتنبي ؛ وحرف ابن جني والقاضي الجرجاني وأبو العلاء المعري بالإعجاب به والحماسة له والدفاع عنه .

ولكن ذلك الإعجاب لم يمنع ابن جني من مناقشة شاعره فيها عن له من مواضع تستحق النقاش ؛ كما سلم القاضي الجرجاني بعدد من المأخذ التي سجلت على المتنبي - شاعره الذي يدافع عنه - واعتذر عن هذه المأخذ . ومن قبل تبادل أنصار البحتري وأنصار أبي تمام الاعتراف بعدم سلامة أشعار الشاعر من أنواع من الأخطاء والمأخذ الشائعة بين الشعراء . وهو مسلك طبيعي ؛ إذ ليس ثمة من سلم شعره من كل أنواع الخلل ؛ وهو ما أفرى ناقداً كالمزباني بتسجيل مأخذ العلماء (= النقاد) على الشعراء في كتابه المشهور الذي يجعل هوان (الموشح) .

إذا جئنا إلى مسلك الدكتور مرتاض وموقفه من شاعره وجدنا عجباً ؛ وجدنا ناقداً لا يرى في شاعره إلا صورة من الكمال الذي لا يأتبه النقص أبداً ، بحيث جاءت كل الجوانب التي عرض لها الناقد - من وجهة نظره - كما ينبغي وفوق ما ينبغي . حتى الصور والمواضع التي قرأها الدكتور مرتاض مقلوبة - (وهي ليست في الحقيقة كذلك) - حتى هذه المواضع وجد لها الوجهة اللائق المبرر لمحبتها على النحو الذي توهمه الناقد ؛ بل لقد تطوع - في بعض المواضع - في غير مناسبة ، بتبرير بعض الظواهر وحملها على وجوه من الحسن لا تشاكلها ولا هي منها بسبيل .

أكثر من هذا يكاد ناقدنا أن يضع شاعره المقاتل في كفة وتاريخ الشعر العربي ، بل التراث العربي كله ، في الكفة الأخرى ؛ ثم هو - وهذا أصعب من العجب - يقول بوجهان كفة الشاعر بالنسبة لذلك التراث . وهو مسلك غريب وساذج فيما أراد الناقد أن يحققه من مجاملة شاعره ؛ ولأفان الذي يدعو إلى وصف المعاجم العربية بالقصور لأنها لم تلم بالدلالات المجازية الموسعة للألفاظ ، ولأنها لم تكن على مستوى المعاجم الأوروبية ، ولأنها لم تلتق معها ، ولأن المعجميين العرب فاتهم ما لم يفت الجاحظ ، الذي التفت أفكاره في الشعر مع أفكار كوهين ، فكان جزاؤه الخلود الذي حرم منه مؤلفو المعاجم ، وحرمته أيضا النفاذ الذين اقتصروا على النظر في أشكال البلاغة التقليدية ، كالكناية ، التي صب عليها الدكتور مرتاض جام غضبه وسخريته ، وهو يحلل بعض أمثلتها ، خالطاً بين رداءة المثال الذي أورده ، وما اعتقده - أو ادعاه - من رداءة الظاهرة الكنائية ، بل أشكال البلاغة التقليدية كلها ، مما لم يعد يهتم به النقد الحديث الذي ولّى وجهه شطر النظر في الصورة الفنية بدلاً من هذه الأشكال .

إن القارئ ليعجب من هذا المسلك الغريب الذي يقيم من الحديث المتأخر ميزاناً ، ويشق منه معياراً يحاكم به تراثه وتاريخه ؛ فما وافق من التراث هذا الحديث فهو الصواب ، وما خالفه كان خطأ ، بصرف النظر عن حقيقة اختلاف المعايير الفنية والقيم الجمالية السائدة في كل عصر من العصور ، وبصرف النظر عن القارئ الذي لم يحسب له الدكتور مرتاض أي حساب فراح يحدته محاولاً إقناعه بما لا يقنع أحداً من أن الدراسة لقصيدة واحدة كفيلاً بإفراز نتائج صالحة لأن

وأظن أن ثراء العناصر التي تقوم بها الصورة في حديث الأستاذ قطب واضح وضوحاً تاماً إذا ما قورن بحديث الدكتور مرتاض - أو بما اجتزأ به من حديث - عن إعطاء الحياة والحركة للجسم الميت .

فإذا صرفنا النظر - مؤقتاً - عن هذه الشبهة ، وعن شبهة التأثير الأخرى بين (ماء الصورة) عند الأستاذ قطب و (الماء الشعري) عند الدكتور مرتاض ، ثم رحنا نقف عند الفصول التي عقدها الأخير للحديث عن الزمن والحيز والإيقاع ، دون أن نلتفت إلى موضوعات هذه الفصول ذاتها (فهي طبيعية ، واردة في الحديث عن النصوص الأدبية) وإنما إلى الضروب أو الأنماط التي أدرجها تحت هذه الفصول - رأينا التشابه الواضح - إلى حد التماثل - بين هذه الأنماط ومواضع من الحديث في كتاب (التصوير الفني في القرآن) .

من ذلك حديث الدكتور مرتاض عما أطلق عليه (الزمن الدائري) ، وما سماه بـ (الزمن الضجيج بنفسه) . ولقد وقفت - في أثناء العرض - عند مثاله للزمن الدائري ، وهو قول الشاعر :

أمشي وراء صوته
يمشي وراء صوت
حينما أصير ظله
حينما يصير ظلي

وسجلت - وقتها - اقتطاعه للنص من سياقه ، وإقامته الافتراضات في الفهم على غير أساس ، فضلاً عن أن (بُعد الحركة في المكان) هو الذي يوجب على الصورة وليس بُعد الزمن الذي لا نجد له وجوداً إلا في كلمة (حين) ، وهي واردة بمعناها التقليدي البحث ، دون أدنى تصرف من جانب الشاعر .

بصرف النظر عن كل ما سبق ، يلفتنا تشابه واضح بين حديث ناقدنا عن هذه (المعاقبة بين التقدم والتأخر في السير ، بين الشخصية الشعرية والشبح الذي تصوّره الناقد مطاردة لها في الوقت الذي تسمى فيه هي - أيضاً - إلى مطاردته في « حركة لاهثة لا تتوقف أبداً » (ص ١٨٣) وما جاء في كتاب (التصوير الفني في القرآن) من حديث عن الصورة في قوله تعالى (يغشى الليل النهار يطلبه حثيثاً) ، إذ يقول الأستاذ قطب : « هذا هو الليل يسرع في طلب النهار فلا يستطيع له دركا » ، و « يدور الخيال مع هذه الدورة الدائبة التي لا نهاية لها ولا ابتداء » ، ثم « هذه هي الشمس والقمر والليل والنهار في سباق دائم ، ولكن : (لا الشمس يتبقي لها أن تدرك القمر ، ولا الليل سابق النهار) ، وأنه لسباق جبار » (١١٩) .

ذلك نص ؛ ونص آخر هو الحديث عن قوله تعالى : (ولا تتبعوا خطوات الشيطان إنه لكم هدو ميين) ، حيث يقول الأستاذ قطب : « فإن كلمتي (تتبعوا) و (خطوات) تحيلان حركة خاصة هي حركة الشيطان يحطو والناس وراءه يتبعون خطواته . . . وكذلك (واتل) عليهم نبأ الذي آتينا آياتنا فانسخ منها فاتبعه الشيطان) باختلاف يسير ، هو أن الشيطان في هذه المرة هو الذي تبع هذا الضال ولازمه ليغويه » (١٢٠) .

فالشيطان مرة سابق يتبعه الناس ؛ ومرة لاحق يتبع هو الناس ، في (دورة دائبة وسباق جبار) . وهذه ذاتها هي الصورة التي رسمها

فإنه - مع ذلك - لا يبرح - في مجال التطبيق - على حسب اطلاعنا (اطلاع الدكتور مرتاض) على الكتابات النقدية العربية محدودة غير شامل ، وفي بعض الأطوار غامضاً غير دقيق) . وحدثنا عن (خصائص الصوت والإيقاع) إذ لم يجد أحداً (من النقاد العرب) تحدث عن الإيقاع في النص العربي الأصل فوفاه حقه ، وبسط فيه حديثه ، ونظر حوله النظريات ، وأصل من حوله (الأصول) (١١٤) . كذلك تحدث الدكتور مرتاض عن (خصائص الحيز الشعري) وقال (إن مما استحدثناه في دراسة النص الأدبي - الشعبي والفصيح ، القديم والحديث - هذا الضرب من التصور الذي يشبه تحديد اللوحة الفنية . . .) (١١٥) .

وهذه - بدون شك - جهود مشكورة ، يُحمد لصاحبها ذبأه عن حمير النقد العربي - القديم والحديث ، في المشرق والمغرب - بدون أن يتهم بالقصور في دراسة هذه الجوانب .

غير أننا كنا ننتظر من المؤلف الذي أكثر من الحديث عن سبقه وريادته في كذا وكذا وكيت وكيت ، أن يحدثنا عن (بعض) مصادره في (بعض) ما لم يُسبق إليه ، وهو - في رأيي - كثير ، أو هو - بصراحة - كل ما أذهى أنه سبق إليه ، أو - بعبارة أدق - كل ما جاء به في كتابه ، سواء في ذلك ما سار فيه سيرة مفهومة أو ما أساء فهمه وشوّهه بما استمدّه من مؤلفات سواه .

وأنا أبدأ بحديثه عما سماه (الماء الشعري) . وقد مرّ بنا الحديث عن غموض هذا المصطلح عنده - وللحقيقة فإنه لم يقل بسبقه إليه ، وكنت أظن أن مصدره الوحيد فيه هو الجاحظ الذي تحدث عن (كثرة الماء) - في الشعر طبعاً - ولكن يبدو أن هناك مصدراً آخر جذباً بالإشارة إليه هنا ، وذلك هو كتاب (التصوير الفني في القرآن) للمرحوم الأستاذ سيد قطب الذي يصادفنا في كتابه ذكره لـ (ماء الصورة) (١١٦) ؛ وهو احتمال يضعف منه عدم تكرار هذه الكلمة في كتاب الأستاذ قطب ، في الوقت الذي يقو به إلى درجة كبيرة ما ورد في ذلك الكتاب من حديث عن الصورة (في القرآن الكريم) بأبعادها الزمانية والمكانية ، وهو ما نلمح الشبه بينه وبين ما نراه في كتاب الدكتور مرتاض .

يقول سيد قطب : إن التصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن ؛ فهو « يعبر بالصورة المحسنة المتخيلة عن المعنى الذهني والحالة النفسية ، وعن الأحداث المحسوس والمشهد المنظور ، وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية ، ثم يرتقى بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة أو الحركة المتجددة ، فإذا المعنى الذهني هيئة أو حركة ، وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد ، وإذا النموذج الإنساني شاخص حي ، وإذا الطبيعة البشرية مجسمة مرئية ؛ فأما الحوادث والمشاهد والقصص والمناظر فيردها شاخصة حاضرة ، فيها الحياة ، وفيها الحركة ؛ فإذا أضاف إليها الحوار فقد استوت لها كل عناصر التخيل ، فما يكاد يبدأ العرض حتى يجمل المستمعون نظارة ، وحتى ينقلهم إلى مسرح الحوادث الأول الذي وقعت فيه - أو ستقع - حيث تتوالى المناظر وتتحد الحركات » (١١٧) .

ويقول الدكتور مرتاض : « تقوم الصورة الشعرية لدى المقلح على إعطاء الحركة والحياة إلى الشيء الجاهل غير العاقل فيرتد متحركاً حياً متبراً » (١١٨) .

وأول النصين حديث عن (الظل الذى يلجأ إليه المجرمون يوم القيامة) فى قوله تعالى (وظل من يحموم ، لا بارء ولا كريم) ، إذ جاء قول الأستاذ قطب عن هذا الظل : « ففى نفسه كرازة وضيق ، لا يحسن استقبالهم ، ولا يشل لهم هشاشة الكريم » (ص ٦٥) .

وأما النص الثانى فهو حديثه عن حالة أولئك الذين تخلفوا عن الجهاد مع الرسول عن وردت الإشارة إليهم فى سورة التوبة ، يقول : إن القرآن « يتحدث عن حالة نفسية معنوية هى حالة التضايق والصجر والخرج فيجسمها كحركة جثمانية (وعلى الثلاثة الذين خلفوا حتى إذا ضاقت عليهم الأرض بما رحبت ، وضاعت عليهم أنفسهم ، وظنوا أن لا ملجأ من الله إلا إليه) ، فالأرض تضيق عليهم ، ونفوسهم تضيق بهم كما تضيق الأرض ، ويستحيل الضيق المعنوى فى هذا التصوير ضيقاً حسيماً أوضح وأوقع » (ص ٦٩) .

إننى أنقل النصين مكتفياً بلفت القارىء إلى وصف الظل بـ (الكرازة والضيق) ، ثم وصف أولئك الذين تخلفوا بأن (نفوسهم تضيق بهم كما تضيق الأرض) ، بل إننى ألفت إلى ما جاء فى النص القرآنى من قوله تعالى (وضاعت عليهم أنفسهم) ، وأخيراً إلى قول الأستاذ قطب : إن القرآن « يتحدث عن حالة ... هى حالة التضايق والصجر » ، ثم أسأل : إن كان من باب المصادفة أن يتحدث الأستاذ مرتاض عن (الضيق بالحيز) مرة ، ثم عن (صجر الزمن بنفسه) مرة ثانية ؟

من ناحية أخرى تحدث الدكتور مرتاض عما سماه بـ (الحيز المتحرك) ، وجاء بمثال مكون من ثلاثة أبيات ، ثالثها - فى ترتيبه - سابق على أول بيت - فى ترتيب الديوان ص (٦٧) ، ولست أدرى لماذا ، إلا أن يكون مؤلفنا قد تطوع بإعادة ترتيب الأبيات لشيء هو أرقاؤه ولم يكشف عنه لسواه .

ولست هذه قضيتنا الآن ، إنما يهمنا أن نذكر بأن وصف الحيز بالحرركة ، أو الحديث فى الصورة الأدبية عن تحييل بالحرركة والاضطراب ، بل الفلق ، ليس جديداً على الفكر الأدبى ، وعلى محاولات النقاد أن يكشفوا عن مختلف الأبعاد الدلالية والتصويرية التى ينفتحها الخطاب الأدبى فى النص اللغوى . وعلى سبيل المثال برد وصف الصورة القرآنية بالحياة والحرركة على نحو لافى فى مواضع كثيرة من كتاب (التصوير الفنى فى القرآن) ، والصور هناك نابضة بالحرركة حقا ، بحيث تقوم شواهد صدق على ما أسبغ عليها من هذه الصفات .

من ذلك - مثلاً - وصف الصورة فى قوله تعالى (مثل الذين كفروا بربهم أعمالهم كرماد اشتدت به الريح فى يوم هاصف ...) بالحرركة والحياة (ص ٣٦) ، وفى (ص ٤٥) حيث يتحدث عن توضيح معنى (الإهمال) « برسم الحركات الدالة عليه » ، و (ص ٤١) حيث وصف الصورة فى بعض الآيات بأنها « صورة شاخصة فيها الحركة الدائبة » ، و (ص ٤٢) فى حديثه عن صورة الذى (يعبد الله على حرف) ، والقول بأن (الخيال ليكاد يحس هذا (الحرف) ...) وإنه ليكاد يتخيل الاضطراب الحسى فى وقتهم وهم يتأرجحون بين الثبات والانقلاب . أما فى قوله تعالى : (كنتم على شفا حفرة من النار) فنحن « بصدد هذه الصورة القلقة المتحركة المشوكة فى الخيال على الزوال » (ص ٤٢) ، وفى (ص ٤٤) توصف الصورة فى قوله تعالى :

الدكتور مرتاض لحركة المتابعة والملاحقة بين الشخصية الشعرية و (الشبح) الذى صوره مطارداً لها ومطارداً منها ، ففى كل من صورتين : الصورة القرآنية عند الأستاذ قطب ، والصورة الشعرية عند الدكتور مرتاض ، نجد عنصرين : الناس والشيطان فى الأولى والشاعر والشبح فى الثانية . وأنا إذ أسجل ذلك التشابه من واقع الملاحظة ، أذكر بحديث الأستاذ قطب عن هذه (الدورة الدائبة) وما قد يكون له من أثر على تسمية (الزمن الدائرى) ، ثم أضع عبارة الأستاذ قطب : (الدورة الدائبة التى لا نهاية لها ولا ابتداء) إلى جوار عبارة الدكتور مرتاض (الحركة اللاهثة التى لا تتوقف أبداً) .

كذلك حدثنا الدكتور مرتاض عن (الزمن الصجر بنفسه) . وقد سبق أن رأينا من واقع المثال الذى طرحه أنه ليس فى مثاله شيء مما تدل عليه تسميته ، كما أنه لا أثر فيه لما يثير العجب - كما فعل هو - مما افترضه من صجر الزمن بنفسه . وكنا سمعنا من أبى تمام - وهو الشاعر - عن (الدهر الذى يفكر دهرأ أى عبثه أنقل) . وعن (الدهر الآخرى الذى أصبح الأنام من خرقه) ، وعن (الزمان الأسود الذى تحوّل بحسنات الممدوحين إلى أبلق) ، ولكننا لم نسمع عن (الزمن الصجر) و (الزمن الصجر بنفسه) على وجه الخصوص .

ولست بقاصد إلى أن أحجر على خيال الشاعر ، ولا على حرية الناقد فى أن يطلق على الظواهر التى يخضعها لدراسته ما يشاء من أسماء ، ولكن من حقنا أن نتساءل عن انطباق هذه الأسماء على الأمثلة التى جاء بها . وكان ناقدنا قد تمثل للزمن الصجر بنفسه بقول الشاعر :

اهبطوبى على صفحة الماء
نار الدموع تعلدبى
ودمى يتسول (هجر) الرياح

مورداً فى البيت الثالث كلمة ليست من القصيدة أصلاً - هى كلمة (هجر) ، محدثاً عن دلالات زمنية لا وجود لها ، أو - بعبارة أخرى - لا خصوصية للمثال الذى جاء به فى الدلالة عليها ، ناهيك عن دلالاته على (صجر الزمن) ، و (صجر الزمن بنفسه) بصفة خاصة .

ومن قبل كان المثال المسكون قد رُجَّح به نموذجاً لما سماه ناقدنا بـ : (الضيق بالحيز الراهن ، والبحث عن حيز بديل) (١٢١) ، وقلنا - وقتها - إن (الضيق بالحيز) ليس حيزاً ، كما أن (الرضا بالحيز) - لو قال به الدكتور مرتاض - ليس حيزاً أيضاً . ومن ثم فإن هذا العنوان - أو هذا الضرب الذى ذكره - غير مفهوم فى مجال الحديث عن (خصائص الحيز) ، وإن المثال الذى جاء به هو - أيضاً - غير مناسب .

ويبدو أن (الفضول المعرفى) يكون باعته فى بعض الأحيان عدم الفهم . وأعترف بأن عجزى عن فهم المثال الذى جاء به الناقد - على النحو الذى أراد فرضه علينا (بالدلالة على الضيق بالحيز مرة ، وعلى صجر الزمن بنفسه مرة أخرى) - هو الذى دفع إلى التساؤل ، ثم البحث عن العلة وراء انتحائه ذلك المنحى .

وهنا أضع بين يدي القارىء نصين من كتاب (التصوير الفنى فى القرآن) ، مكتفياً بتوجيه النظر ، والتساؤل .

الأستاذ قطب عن (إطار الصورة) و (لوحتها) و (رقعتها) ، وهي ملاحظة بقولها تعريف الدكتور مرتاض للحيز بأنه « هذا الضرب من التصور الذي يشبه تمهيد اللوحة الفنية المتسمة بالخطوط أو الأحجام ، أو الأبعاد المادية » (١١٣) .

وحديث الأستاذ قطب عن الصورة القرآنية أكثر ثراءً وغنى وتكاملاً ، ويعدّ عن التقسيمات الفارغة التي لا تسعها الأمثلة ولا مقدرة المؤلف على إبرازها ورسم حدودها ؛ إذ يجمع الأستاذ قطب في تمثيل الصورة بين بعديها المكاني والزمان أيضاً ، وربما ضم إلى هذين لمحّة لبعد الإيقاع الموسيقي الذي يجرى مناسباً للبعدين السابقين . وهذه نماذج من عباراته :

• « قد تتسع الرقعة ، ويطاول المدى ، وتعرض اللمسات ، ولكنها تدقّ في النهاية حتى تتناول الجزئيات » .

• « فهذه رقعة فسيحة في الزمان والمكان ، وفي المحاضر الواقع والمستقبل المنظور ، والغيب السحيق » .

• « إنها رقعة فسيحة الآماد والأرجاء ، ولكن اللمسات العريضة بعد أن تتناولها من أطرافها تدقّ في أطرافها » . ص ١٠٤ .

• « إن الإبداع المميز لا يقف هنا ؛ إنه في بعض الأحيان يضع إطاراً للصورة ، أو نطاقاً للمشهد ، فينسق الإطار والنطاق مع الصورة والمشهد ، ثم يطلق من حوزها الإيقاع الموسيقي الذي يناسب هذا كله ، فتلتزم ألوان الصورة مع ألوان الإطار ، ويتم التناسق والاتساق » ص ١٠٥ .

بل إننا لنسمع حديثه - أعني الأستاذ قطب - حيناً يُسمّى به - (وحدة الرسم) ؛ وهي من قواعده الأولية التي « تحتم أن تكون هناك وحدة بين أجزاء الصورة ، فلا تتناثر جزئياتها » ، وحديثه عن (توزيع أجزاء الصورة - بعد تناسبها - على الرقعة ينسب معينة حتى لا يزحم بعضها بعضاً ، ولا تفقد تناسقها في مجموعها) ، وكذلك الحديث عن (اللون الذي ترسم به ، والتدرج في الظلال) . (ص ٩٦ ، ٩٧) .

وهو - كما نرى - حديث أكثر نضجاً وأكثر وعياً بالطابع الحسي البصري للصورة من حديث الدكتور مرتاض عن « ذلك الضرب من التصور الذي يشبه تمهيد اللوحة الفنية المتسمة بالخطوط أو الأحجام أو الأبعاد المادية » ، وإن كان هذا الحديث مستمداً - فيها أرجح - من ذلك .

ولقد تحدث المؤلف عن (خصائص الصوت والإيقاع) في القصيدة المدروسة ، وسبقت الإشارة إلى انتحائه في حديثه عن الإيقاع منحىً شكلياً نتج عنه تجرّد هذا الإيقاع بأنماطه المختلفة من أية قيمة دلالية ، خصوصاً في تلك الجداول الصورية التي راج يشغل بها صفحات الكتاب دون طائل .

لكنّ ما يشغلنا الآن ونحن نتحدث عن الموقف النقدي للمؤلف - موضوعيته وأصالته ، وقيمة عمله - هو ذلك التصريح - أو التجريح - المدوّى : « الغريب في الأمر أننا ... لا نلّفى النقاد العرب يتحدثون عن هذا الإيقاع إلاّ في معرض السخط عليه ،

(حتى إذا كنتم في الفلك وجريتم بهم برّيح طيبة وفرحوا بها جاءهم المروج من كل مكان) - توصف الصورة هنا بالحياة ، والحركة ، والموجان ، والاضطراب » .

وليس من شك في قوة الشبه بين ذلك كله وحديث الدكتور مرتاض عما سمّاه بالحيز المتحرك .

وأما ما أطلق عليه (الحيز المحاصر) فيمكننا أن نلتقط ما يورحى به من حديث الأستاذ قطب عن مواضع من القرآن حامت فيها الصورة حول دلالات من هذا القبيل ، نحو قوله تعالى : (إنا جعلنا في أعناقهم أغلالاً فهي إلى الأذقان فهم مقمحون وجعلنا من بين أيديهم سداً ومن خلفهم سداً) في وصف حالة عدم الإفادة مما يسمعه بعضهم من الهدى - يقول الأستاذ قطب « كأنما هناك حواجز مادية تفصل بينهم وبينه » (ص ٧٠) . ويقول : « يكون الوصف حسياً بطبيعته فيختار (بمقدار النص القرآني) عن الوصف هيئة تحسه ، كقوله : (يوم يشاهم العذاب من فوقهم ومن تحت أرجلهم) في مكان (بأنيابهم من كل جانب) ، أو (يحيط بهم) ؛ لأن هيئة الغشيان من فوق ومن تحت أدخل في الحسية من الوصف بالإحاطة » (ص ٧٠) . ومن ذلك : « بل من كسب سيئة وأحاطت به خطيئته » ؛ يقول الأستاذ قطب : « فبعد أن تصبح الخطيئة شيئاً مادياً ... تتحرّك حركة الإحاطة » (ص ٧٢) .

وأنا أذكرُ القارئ بالمثل الذي جاء به الدكتور مرتاض للحيز المحاصر ، وهو قول الشاعر :

ترتعش الكلمات

محاصرها شهوة الحقد

تعدّ (حول) أصابعها

أقْبى قُضبان سجن هنا ترسم ؟

وسبق التنبيه إلى أن الناقد قد قرأ - في البيت الثالث - كلمة (حول) - بالإضافة إلى ياء المتكلم - قرأها (حول) بالإضافة إلى الأصابع ؛ وهو ما ترتب عليه الخطأ في توجيه المعنى ؛ إذ لا يخفى الفرق بين عبارة النص الأصلي :

تعدّ حَوْلَ أصابعها

وقراءة الناقد :

تعدّ حَوْلَ أصابعها

أما هنا فإن أشير إلى صور المحاصر - أو (الإحاطة) - الواردة في النص القرآني ، وحديث الأستاذ قطب عنه ، وإلى دلالات : (السد) و (الأغلال) و (الغشيان) و (العذاب) في النماذج المختارة ، ثم إلى : (المحاصر) و (القضبان) و (السجن) في نص الشاعر الذي وقف عليه الناقد ، ثم أشير إلى ما قد يكون من تأثير لتحليلات الأستاذ قطب وعباراته على قبول الدكتور مرتاض بهذا الضرب من الحيز .

أكثر من هذا أكاد ألمح التشابه ، إن لم يكن الاحتذاء العائد ، في حديث (الحيز) من أسبابه عند الدكتور مرتاض ، وفي حديث

تصوير باللون ، وتصوير بالحركة وتصوير بالإيقاع ، وكثيراً ما يشترك الوصف والحوار وجُرسُ الكلمات ، ونغم العبارات وموسيقى السياق في إبراز صورة من الصور تتماثلها العين والأذن والحنس والخيال (ص ٣٥) .

ومرة أخرى يقول : « إن في القرآن إيقاعاً موسيقياً متعددة الأنواع ، يتناسق مع الجوّ ويؤدى وظيفة في البيان » إن هذه الموسيقى القرآنية إشعاع للنظم الخاص في كل موضع ، وتابعة لقصر الفواصل وطولها ، كما هي تابعة لانسجام الحروف في الكلمة المفردة ، ولانسجام الألفاظ في الفاصلة الواحدة (ص ٨٦) .

وقد ذكر أن القرآن « قد جمع بين مزايا النثر والشعر جميعاً ، فقد أحفى التعبير من قيود القافية الموحدة والتفصيلات الثابتة ، فنال بذلك حرية التعبير الكاملة عن جميع أغراضه العامة ، وأخذ - في الوقت ذاته - من خصائص الشعر الموسيقى الداخلية والفواصل المتقاربة في الوزن ، التي تغنى عن التفاعيل ، والتقفية ، التي تغنى عن القوافي » (ص ٨٧) .

كما تحدث عن ضروب من الإيقاع منها : الإيقاع السريع (ص ٩٣ ، ٩٤) ، والإيقاع المتوسط الزمن تبعاً لتوسط الجملة الموسيقية في الطول (ص ٨٨) ، كما تحدث عن الموسيقى المتموجة الطويلة ، وعن « الاتزان الخارجى في النغمة » و« الروح الداخلى فيها » ، الذى يعود إلى خصائص في جرس الحروف والكلمات (ص ٩٥ ، ٩٦) . كذلك تحدث عن نظام الفواصل والقوافي وتنوعه في السور المختلفة ، وفي السورة الواحدة ، وغلبة قوافٍ معينة على سور معينة لأغراض ومرامى خاصة (ص ٩٠) .

وذلك ما استغل - بشكل أو آخر - في حديث الدكتور مرتاض عن ضروب الإيقاع - أو أنماطه - في قصيدة المقالح .

فإذا لم يكن الأمر كذلك ، فهو - هل أقل تقدير - شاهد على بطلان الدعوى بخلو الدراسات العربية في النقد من كذا وكذا وكبت وكبت .

والخلاصة . . أننا أمام كتاب محسوب على الدراسة النقدية ، معنى بتناول جانب محدّد في نصّ مخصوص ، بما يعنيه ذلك من تحدّد الموضوع ووضوح الهدف ، وما يؤجبه من ملازمة المنهج وسلامة المنطلق النظرى والموقف النقدي للمؤلف . وقد كان ذلك منتظراً لولا ما دأب عليه من مخالفة هذه الأصول في النظر والتطبيق ، عن عمد أحياناً ، وسوء فهم أحياناً أخرى ، في لغة حُتمتها التعالي وسداها الاستخفاف بالقارىء ، على نحو جعل كتابه أقرب إلى مجال الدعاية ، الدعاية لنفسه وللشاعر (وإن كان المقالح - للحقيقة - لا يحتاج إلى دعاية) منه إلى العمل النقدي الموضوعى ، فجاء مزيجاً عجيباً يصعب على الإنسان تصنيفه .

والاشتمزاز منه ، والازورار عنه ، والضجربه ، ثم يتساءل : « هل يعود بعض ذلك إلى العجز عن إدراك خصائصه الجمالية الرائعة ، أو إلى علل أخريات ١٩ ص ١٩١ ، هكذا أكد - مطمئناً - وجود الظاهرة (أعنى ظاهرة انصراف النقاد العرب عن دراسة الإيقاع) ، ثم راح يسأل عن أسبابها . وهو الآن يتحدث : « مَنْ مِنْ النقاد العرب تحدّث عن الإيقاع في النص العربي الأصيل فوقاه حقه ، وبسط فيه حديثه ، ونظر حوله النظريات ، وأصل من حوله الأصول ؟ » .

من الطبعي أن يجيب الدكتور مرتاض عن تساؤله هذا بأنه : لا أحد - أعنى لا أحد درس الإيقاع العربى ، ليبقى في نظر نفسه المنقذ الوحيد .

وتساءل الآن - دفعا لهذه الدعوة الظالمة - أين ذلك السخط ، والاشتمزاز ، والازورار ، والضجر . . إلخ ، مما اقترن به - على حسب قوله - حديث النقد العربى عن الإيقاع ؟ (اللهم إلا أن تكون ذاكرته قد علقت ببعض كلمات حول السجع والشعر تعود إلى عصر الرسول (ص) ، مما لم يقصد به إطلاقاً إلى قيم الإيقاع والصوت فيها) . ثم ألم يتحدث المرحوم الأستاذ العقاد عن اللغة العربية فيصنفها بأنها (اللغة الشاعرة) ، بمعنى « أنها لغة بنيت على نسق الشعر في أصوله الفنية والموسيقية » ، وأن « هذه الخاصة في اللغة العربية ظاهرة من تركيب حروفها على حدة ، إلى تركيب مفرداتها على حدة ، إلى تركيب قواعدها وعباراتها ، إلى تركيب أحاديثها وتفعيلاتها في بنية القصيدة » (١٢٢) .

ولست أريد أن أعدد الكتب التي تناولت الإيقاع العربى - دون سخط أو اشتمزاز أو ضجر - فذلك ما لا يجهله القارىء ، وحسبى هذه الإشارة إلى كتاب الأستاذ العقاد ، لأن رأيه في شاعرية اللغة العربية بطبيعة وضعها يمثل المقدمة الكلية التي تحمل رداً كافياً على ما يكون من مثل دعاوى الدكتور مرتاض ، سواء ما يتعلق بخصوصية الإيقاع في العربية ، شعرها ونثرها ، أو - وهذا هو المهم الآن - بأذواق نقادها التي لا يمكن أن تكون في وادٍ وطبيعة اللغة وموسيقاها في وادٍ آخر ، كما يتصوّر - أو يُصوّر - الدكتور مرتاض .

وأقول : (يصوّر) بدلا من (يتصوّر) لأن الأستاذ سيد قطب (الذى يعرف الدكتور مرتاض - في تقديري - كتابه في) التصوير الفنى في القرآن (معرفة جيدة) قد تحدّث عن الإيقاع لا في نصّ بشرى ، وإنما في نصّ القرآن ذاته ، جاعلاً من الإيقاع والموسيقى بصفة عامة بعضاً مما تتوسل به الصورة القرآنية إلى تحقيق غايتها ؛ هكذا يقول :

« التصوير هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن . . . ويجب أن نترسّع في معنى التصوير حتى ندرك آفاق التصوير الفنى في القرآن ، فهو

الهوامش

(٣) نظرية الأدب - تأليف : ١ . واين ، ٢ . ويليك ، ترجمة محى الدين صبحى ، ص ١٨٠ .

(٤) عبد الملك مرتاض ، السابق ١٧ ، ١٨ . (٥) نفسه ص ٨ ، (٦) ص

(١) بنية الخطاب الشعرى ، عبد الملك مرتاض ص ٢٤٥ .
(٢) P. Guiraud, "Rhetoric and Stylistics" Current Trends in Linguistics; Vol. 12, p. 943.

- (٧٦) ص ١٨٨ . (٧٧) ص ١٩٣ ، ١٩٤ . (٧٨) ص ٢٠٤ .
 (٧٩) تراجع هذه المصطلحات في الكتب البلاغية ، وبخاصة كتب البديع الموسومة ، مثل
 كتاب (تحرير النحير) لابن أبي الإصيح المصري .
 (٨٠) تراجع نقد الشعر للقدماء بن جطر في الحديث عن قيمة التصريح .
 (٨١) مرتاض ، سابق ص ٢٠٥ . (٨٢) ص ٢٠٦ . (٨٣) ص ٢٢٠ .
 (٨٤) ص ٢٢٥ . (٨٥) ص ٢١٦ ، ٢٣٠ . (٨٦) ص ٢٢٤ .
 (٨٧) ألفاض عبد القاهر الجرجاني - وهو في تفكيره الأدنى يقتض أثر الجاحظ - ألفاض في
 الحديث عن حظ كل من مواضع اللغة وعمل للكلم المنشئ في الأثر الأدنى .
 وفكرته - بالمختصر - أن كل ما هو مغرر يقتضي إلى اللغة : أما ما يتصل بالتركيب -
 وبخاصة في الآثار الأدبية - فهو من صنع للكلم .
 (٨٨) مرتاض ، سابق ص ٢٤١ . (٨٩) ص ٢٤٥ . (٩٠) ص ٢٥٦ .
 (٩١) ص ٢٦٩ ، ٢٧٠ . (٩٢) ص ٢٦١ ، ٢٦٢ . (٩٣) ص ٢٦٣ .
 (٩٤) من قصيدته (هوامش مائة على نظرية ابن زريق البغدادي) - من ديوان بالعنوان
 نفسه - ص ٤٣٦ ، من مجموعة دواوين صدرت عن دار العرفة سنة ١٩٧٧ في مجلد
 واحد .
 (٩٥) مرتاض ، سابق ص ٢٦٤ . (٩٦) ص ٢٦٤ ، ٢٦٥ . (٩٧) ص ٢٦٥ .
 (٩٨) ص ٢٥٣ - ٢٥٨ . (٩٩) ص ١٠٩ . (١٠٠) ص ١٨ .
 (١٠١) ص ١٨ ، ١٩ . (١٠٢) ص ٢١ .
 (١٠٣) دلائل الإحصاء ط . الخانجي ص ٤٢٦ .
 (١٠٤) الأدب الصغير ، ص ٦ ، ٥ . (١٠٥) حيار الشعر ، ص ٦ . (١٠٦) نقد
 الشعر ، ص ١٩ . مكتبة الخانجي ، ط ٣ ، ١٩٧٨ .
 (١٠٧) سر الفصاحة لابن سنان ، ط . صبيح ص ٨٢ - ٨٤ .
 (١٠٨) تراجع في هذا كتاب (الأبعاد الكلامية والفلسفية في نقد الجاحظ) - تحت الطبع -
 لكتابت الخيال .
 (١٠٩) نزهة الألباء في طبقات الأدباء ، لابن الأثير ، ص ٦١ ، طبعة قديمة .
 (١١٠) تراجع كتاب (الصناعون) .
 (١١١) في قول أبي تمام :
 لم تُلَقَّ - بعد الخمر - منة ألقى لدى من ساء قاله يسفكك فهم
 (١١٢) مرتاض ، سابق ص ٤٢ . (١١٣) ص ٥١ .
 (١١٤) ص ١٩١ . (١١٥) ص ١١٣ .
 (١١٦) ص ٩٦ من كتاب (التصوير الفني في القرآن) للمرحوم الأستاذ سيد قطب ،
 دار المعارف ص ٩ .
 (١١٧) التصوير الفني في القرآن ، ص ٣٤ .
 (١١٨) بنية الخطيب الشعري ، ص ٧٧ .
 (١١٩) التصوير الفني ، ص ٦٤ . (١٢٠) التصوير الفني ، ص ٦٦ ، ٦٧ .
 (١٢١) ص ١٢٢ .
 (١٢٢) اللغة الشاعرة ، للأستاذ العقاد - مكتبة حريب - ص ٩ .

- ٣١ ، ٣٢ . (٧) ص ٣٢ . (٨) ص ٣٤ . (٩) ص ٣٩ .
 (١٠) ص ٤١ ، ٤٢ .
 (١١) ألفاض صنيعة بقصيدة المنشي في وصف الخصى .
 (١٢) عبد الملك مرتاض ، سابق ص ٤٠ . (١٣) ص ٣٩ .
 (١٤) ص ١٤ . (١٥) ص ٤٥ . (١٦) ص ٤٨ ، ٤٩ .
 (١٧) ص ٤٩ . (١٨) ص ٤٧ . (١٩) ص ٥٠ .
 (٢٠) ص ٥١ . (٢١) ص ٤٨ . (٢٢) ص ٥٣ .
 (٢٣) ص ٥٤ . (٢٤) ص ٥٤ ، ٥٥ . (٢٥) ص ٥٥ .
 (٢٦) ص ٥٦ . (٢٧) ص ٥٩ . (٢٨) ص ٥٧ .
 (٢٩) ص ٥٨ . (٣٠) ص ٦٠ . (٣١) ص ٦١ ، ٦٠ .
 (٣٢) ص ٦١ . (٣٣) ص ٥٩ ، ٦٠ .
 (٣٤) حول هذا المعنى كتبت عشرات الكتب والمقالات ومقدمات الدواوين بأفلام
 كثيرين من أهلام النقد ورواد الشعر الحر بما يصعب حصره هنا ، يكفي أن
 نذكر بكتابات صلاح عبد الصبور ، ونازك الملائكة ، وعز الدين إسماعيل ،
 ومحمد مندور ، ونعمات أحمد فؤاد ، ولويس عوض ، ومحمد النور ، وغيرهم .
 (٣٥) عبد الملك مرتاض ، سابق ص ٦١ . (٣٦) ص ٦٢ . (٣٧) ص ٧٠ ،
 ٧١ .
 (٣٨) ص ٧١ . (٣٩) ص ٧٠ . (٤٠) ص ٧٢ ، ٧٣ .
 (٤١) ص ٧٩ . (٤٢) ص ٤٣ ، ٤٤ . (٤٣) ص ٨٧ .
 (٤٤) ص ٦٥ من الديوان . (٤٥) ص ١٠٨ .
 (٤٦) قصيدة (في الصيف ضيقتنا الوطن) - ١٩٧٤ - من ديوان (هوامش مائة على
 نظرية ابن زريق البغدادي) ص ٤٤٥ - ضمن مجموعة من دواوين الشاعر
 دار العرفة ١٩٧٧ .
 (٤٧) مرتاض ، سابق ص ٩٥ . (٤٨) ص ٩٧ . (٤٩) ص ٩٦ .
 (٥٠) ص ١٣٣ . (٥١) ص ١٣٠ ، ١٣١ . (٥٢) ص ١٣٦ .
 (٥٣) ص ١١٤ . (٥٤) ص ١٠٩ ، ١١١ .
 (٥٥) تراجع ص ١١٤ حيث يصف (الحيز) بأنه امتداد أمين للصورة الفنية .
 (٥٦) مرتاض ، سابق ص ١٢٨ . (٥٧) نفسه ، ص ١٢٩ ، ١٣٠ .
 Thorne, (J. P.): Generative Grammar and Stylistic Analysis, 186, 187 New Horizons in Linguistics.
 (٥٨) مرتاض ، سابق ص ١٢٩ . (٦٠) ص ١٤٢ . (٦١) ص ١٢٨ .
 (٦٢) ص ١٤١ . (٦٣) ص ١٤٢ . (٦٤) ص ١٢١ .
 (٦٥) ص ١٢٢ . (٦٦) ص ١٤٥ . (٦٧) ص ١٥٧ ، ١٥٨ .
 (٦٨) ص ١٥٨ . (٦٩) ص ١٥٩ . (٧٠) ص ١٧٢ ، ١٧٣ . (٧١) ص ١٦٩ .
 (٧٢) كتاب (الخصائص لابن جني ٩٨/٣ ط دار الكتب المصرية .
 (٧٣) مرتاض ، سابق ص ١٦٩ ، ١٧٠ . (٧٤) ص ١٨١ - ١٨٤ . (٧٥) ص ٦٩ من
 الديوان .

صفاء زيتون : عصافير على أغصان القلب

فريال جبوري غزول

سيمبوطيقاً ، فهو يركب المركب ، أى أن التركيب يصعد إلى الأس
الثالث ، كما يقال رياضياً^(٢) . بل يمكننا أن نقول إن عملية اختيار
المجموعة لا تقل أهمية وفنية عن عملية المونتاج السينمائية ، التي
توصل رسالة الفيلم إلى المتفرج . ولو أضفنا إلى كل هذا أن المختارات
التي نحن بصدد عرضها «عصافير على أغصان القلب» : أشعار
فلسطينية ، التي أعدها وقدمتها صفاء زيتون^(٣) ، وتشمل رسوماً
للفنان نبيل تاج ، لوجدنا مجالاً لبحث التكامل بين أنظمة العلامات
الرمزية (الشعر) وأنظمة العلامات الأيقونية (الرسم) .

فلنبداً بنهضة عن كتب المنتخبات في التراث العربي والعالمي ، خلفية
لموضوعنا . ولكتب المنتخبات الشعرية في التراث العربي تاريخ
حافل ، فهي مصدر يستقى منه ، ويؤخذ بهتدى به^(٤) . فكم من
عرب دخلت دواوين الحماسة والسيح الطوال في تشكيل حساسيته
الشعرية بشكل مباشر أو غير مباشر ! لقد تكاثرت كتب المنتخبات
الشعرية وتعددت في تراثنا ، إلا أنه ، كما يقول عمر الدقاني ، « على
الرغم من تشابه كتب المختارات واستقالتها من مصادر واحدة فقد كان
لكل كتاب طعم ينم على ذوق صانعه ، ولون يدل على شخصيته
مؤلفه »^(٥) . وقد اهتم عز الدين إسماعيل بالتمييز بين أسس الاختيار
في المنتخبات ، « ولم تنح هذه المختارات نحواً واحداً في منهج جمعها
وفي أسلوب تصنيفها . حقاً إن بعضها قد يتفق في هذا مع بعض
أحياناً ، ولكن حتى بين هذه المجموعات المتفقة بعامة في أسلوب تصنيفها
يظل هناك بعض مظاهر الاختلاف . وفي وسعنا أن نقسم هذه
المجموعات من حيث منهجها وأسلوب تصنيفها قسمين رئيسيين : قسماً
يعتمد الجودة للاختيار دون الالتزام بأي تصنيف موضوعي ، وقسماً
يلتزم منهجاً بعينه في التصنيف ، ويتخذ من الموضوع الشعري دليلاً
على هذا التصنيف »^(٦) .

أما النوع الأول فبالإضافة إلى المعلقات - التي يقال إنها سبع
وأحياناً عشر - هناك المفضليات ، لجامعها المفضل الضبي ، وتعد

على الأغصان
في قلبك
كان الطفل ،
والإنسان .. عصفوراً
ينغى الحب والنورا
ويرقص ، لحنه نبضك
يحب الحزن واللوعة
وجرحاً دوغاً دمة
فدايياً
وأزهاراً
وزيتونا

عمود يسرى حلمي

في سالف الزمان وخابر الأيام كان العرب يجمعون روائعهم
الشعرية ، ويخطونها بالذهب ، ويعلقونها على الكعبة ، ولهذا أطلق
على هذه القصائد المختارة « المعلقات » . فالمعلقات ليست إلا المقابل
الجاهل لكتب المنتخبات الشعرية في عصرنا هذا^(٧) .

ونجد في كل المختارات الشعرية والمقتطفات الأدبية منظوراً فكرياً
وجالياً - وأحياناً أولاً وأحياناً - بوجه صاحب الاختيار ، أى أن هناك
سيمبوطيقاً للمنتخبات ، ودلالة لنظام المجموعات الشعرية ، فكما أن
الأدب نظام علامات مركب ، لأنه يشكل نظاماً (أدبياً) مبنياً على
أساس نظام علامات سابق له وهو اللغة ، يمكننا أن نقول إن جميع
القصائد تشكل نظام علامات أكثر تركيباً من الأدب ، لأنها تقوم
بإنشاء نظام دلالي مبنى على أساس نظام علامات مركب ، وهو
الشعر . ومعنى هذا أن المنتخبات الشعرية نظام شديد التركيب

هناك مختارات شعرية أخرى من التراث العربي ، لا مجال للدخول في تفصيلاتها ، لأنها تتبع أحد الأنساق الثلاثة المذكورة ، ويمكن تعرفها من خلال كتب تعنى بمصادر التراث الشعري . وما يستحق الذكر أن المعاصرين لم يقتنوا باختيار أسلافهم فقاموا بجمع مختاراتهم الخاصة ، ومنها مختارات محمود سامي البارودي في أربعة أجزاء ، ومختارات خليل حاوي في تسعة أجزاء ، ومختارات أدونيس بعنوان « ديوان الشعر العربي » في ثلاثة أجزاء .

وقد لعبت المنتخبات دوراً مهماً في تاريخ الأدب وترسيخ الحساسيات الفنية وصقل القيم الجمالية ، وتعدد شروح هذه المختارات التراثية خير دليل على أهميتها . ويحذر بنا أن نشير إلى دور المنتخبات من خلال علاقتها بالسلطة المعرفية ، فزواج منتخب معين بهذه لتقديم نماذج تحاكي وتستهلك ، وقد يصبح مرجعاً وإطاراً لعملية الإبداع والنقد . وما لا يخفى أن شروح منتخبات معينة ورواجها لا يرتبط فقط بجمالياتها وفلسفتها ، بل كثيراً ما يرتبط بأمور لا تتصل بالجمال والفكر وإنما بالتوزيع والنفوذ ، أي أنها ترتبط بمسائل تجارية وليندولوجية . فالمنتخبات - التي أصبحت موضوع ثقة - تسهم في بناء الثقافة وتشكيل المأثورات المتداولة ، أو ما يسمى بالفاعضة الأدبية ، أو هيون الأدب وأمهاث الكتب^(١٣) . وقد عالج المفكر الفرنسي ميشال فوكو التشكيلات القولية والمخاطبة وكيفية بناء المفاهيم والاستراتيجيات الخطابية ، التي كثيراً ما تكون شبكة التقاليد المهيمنة على ما يقال وكيف يقال^(١٤) . وفي ضوء المنهج والفوكوي لا بد أن نأخذ في الحسبان دور المنتخبات في الارشيف المعرفي ، حيث تقوم بفصل المحوري عن الهامشي ، واللامع عن المضمور ، والتميز عن العادي (كل ذلك من وجهة نظر الجامع) ، وبذلك تتحدد أبعاد الموضوع بحذف البعض واستهداف البعض ، وبإضاعة جزء والتعظيم على آخر . وأخطر ما تكون المنتخبات عندما تكون موجهة إلى الغرب عن الثقافة ، أو الناشئة الصغير فيها ، فالغريب الذي لا يعرف الكثير عن ثقافة ما ، والذي قد يقع على منتخبات مترجمة منها ، سيحكم على شعب ما وأدبه من خلال ما يقدم إليه . أما الناشئة فلأن سنه صغيرة ، وحساسيتها الأدبية هشة ، فللاضطرابات الأولى عنده أهميتها الخاصة . إن مختارات الناشئين قد تشدهم إلى الشعر أو تصرفهم عنه ، وقد تخلق أواصر حب بين النص والقراء أو تدفعهم إلى الملل دفعاً .

وقد يبرز المفكر الفلسطيني إدوارد سعيد دور المنتخبات المترجمة في تعزيز المقولات الاستشراقية ، وذلك في شرحه وتحليله لدور المختارات التي جمعها المشرق الفرنسي سلفستر دي ساسي ، وبصورة خاصة منتخباته التي أطلق عليها (*Chrestomathie arabe*) أي « منتقيات عربية » ، وهي في ثلاثة أجزاء^(١٥) . وجولة سريعة في الأدب العالمي ستكفل لنا توضيح أهمية المنتخبات الشعرية في رسم معالم الخطاب الأدبي السائد ، وهيمنة اتجاه جمالي معين ، ومن ثم أهمية التعامل الجدي مع المنتخبات المطروحة . وعلى سبيل المثال لا الحصر نشير إلى المختارات اللاتينية التي ترجع إلى القرن الثالث عشر الميلادي (*Carmina Burana*) ، والتي تلونت ولونت القرون الوسطى في أوروبا ، وقد تلوقها الكثيرون من خلال تلحين الموسيقار الألماني المعاصر أورف Orff . كما كان لمنتخبات الأشعار الشعبية الإنجليزية أثرها على الحركة الرومانسية^(١٦) . أما منتخبات (الكثر الذهبي)^(١٧) فلم

أقدم مختارات لميرون الشعر^(١٨) . والاختيار هنا لا يرتبط بالمعاني وأغراض الشعر بل بجماليات القصيدة (كما يراها جامعاها ، ويدون تبرير نقدي) ، ولا يخضع كذلك للتبويب . وقد تلا المفضلين مختارات الأصمعي ، [المسماة بالأصمعيات] التي أُنشئت بها المفضلين ، إشارة إلى أن جامعاها زاد المفضلين ونمها . ونسق الاختيار عند الأصمعي لا يتميز عنه عند المفضل ، وإن كان يختلف عنه ذوقاً ، أي أن كليهما يقدم أجود القصائد غير مبنوية^(١٩) .

ومن النوع الثاني نجد ديوان الحماسة لأبي تمام ، الذي يقال إن جامعه الشاعر أطلق عليه « الاختيارات من شعر الشعراء » ، ولكن التسمية سقطت عنه وأصبح يسمى باسم بابيه الأول وهو الحماسة^(٢٠) ، مع أن هناك تسعة أبواب أخرى ، هي : المرائي ، الأدب ، النسب ، الهجاء ، الأضياف والمديح ، الصفات ، السير والنعاس ، الملح ، مذمة النساء . وفي كل باب يقدم أبو تمام مقطعات شعرية مختارة . وقد جاء من بعد أبي تمام عدد من الشعراء والنقاد اختاروا دواوينهم معارضة أو محاكاة لأبي تمام ، كالبحتري والعسكري وغيرهما . أما حماسة البحتري ، تلميذ أبي تمام ، فتشمل مائة وأربعة وسبعين باباً . وفي حين يمكننا أن نحدد استراتيجية أبي تمام في التقسيم بتركيزها على الأغراض الشعرية أو التيمات الشعرية ، نجد أن استراتيجية البحتري في التوبيخ تركز على الموتيفات . وهذا يدل أيضاً على تمكن المهاجس التميزي وغلوه عند البحتري ، بعد أن كان عند أستاذه هاجساً تصنيفياً ، فكان يمكن إدماج عدد كبير من أبواب البحتري تحت باب الحماسة ، ولكنه فضل أن يميز ، على سبيل المثال ، « فيها قيل من إدراك الثائر والاشتضاء من العدو » (الباب الثالث عشر) ، « وفيها قيل في ذم الفرار والتعير به » (الباب الرابع عشر)^(٢١) . ولكن يبقى عند كليهما مبدأ اقتطاف أبيات منتزعة من القصيدة لتشكيل شاهد شعرياً يُطرح للاستشهاد به في مناسبة معينة . ومن هنا تقرب مختارات كل من أبي تمام والبحتري ، ومن نسج على منوالها ، من مفهوم المنتخبات في التراث الأوربي ، المسماة « أنثولوجي » . فكلمة « أنثولوجي » تعني حرفياً : باقة ، وهي مركبة من « أنثوس » ، التي تعني « وردة » ، ومن « ليجين » ، التي تعني « القطف » . وقد قام الشعراء الإغريق بجمع باقات وأكامل من هذا النوع قروناً قبل الميلاد وصنفوها على حسب أغراضها ، وأحياناً جمعوا مقتطفات شعرية حول موضوع واحد^(٢٢) .

أما أبو زيد القرشي في مختاراته « جهرة أشعار العرب »^(٢٣) ، فقد زواج بين مبدأ التوبيخ ومبدأ الجسوة وتفاوتها ، وانتهى بأن صنف مختاراته في مجموعات تفاضلية وتدرجية ، مرسياً بذلك ميج التقسيم الطبقي ، وإن شذ أحياناً فاستعاض عن المستوى بالفرض . ونرى في نحوه التصنيفي تقاطع البهجين السالفي الذكر . وقد اختار القرشي تسعاً وأربعين قصيدة لتسعة وأربعين شاعراً ، ووزعهم على سبعة أبواب هي : المعلقات ، المجههرات ، المنتقيات ، المذهبات ، المرائي ، المشويات ، الملحيمات . ويمكننا أن نرجع أن القرشي اختار نظامه الدلالي السباحي أولاً ، ثم شرع بملا كل باب بسبع قصائد ، أي أن النظام سابق ذهنياً - إن لم يكن حرفياً - على الاختيارات ، وإلا لما كان على هذه الدرجة من الصرامة الرياضية . كما أن القرشي اختلف في مختاراته عن المختارات السابقة له بافتتاح منتخباته بمقدمة مسببة .

يقصر أثرها على الجمهور الإنجليزي بل تعداه إلى النقاد والشعراء العرب في القرن العشرين ؛ إذ كانت هذه المنتخبات مصدراً من أهم مصادر معرفة المثقفين العرب بالشعر الإنجليزي . وفي الأدب الفرنسي كان لمنتخبات (بارناس المعاصر)^(١٨) ، المنشورة لا دورياً [١٨٦٦ - ١٨٧٦] ، أثرها في انحسار المد الرومانسي . وفي القرن العشرين تأثر الشعراء في مطلع القرن بمختارات (الشعر الجديد)^(١٩) ، وتأثرت أجيال متعددة بكتاب (فهم الشعر) ، وهو مختارات تعليمية نشرت في أربع طبعات متلاحقة^(٢٠) .

وكما أن المختارات الشعرية تلعب دوراً مهماً في هيمنة نزعة جمالية ما ، وفي ترسيخ قيم شعرية خاصة ، فهي أيضاً أداة قد تُوظف لزعزعة الخطاب المهيمن ، وتفكيك القاعدة الشعرية ، وتعديل الأسس الإبداعية ، وتقديم البدائل الفنية . وهنا يجدر بنا أن نشير إلى التقاطع الذي حصل بين الأقليات [عربياً ، أو ثقافياً ، أو سياسياً] المستبعدة ، التي تطمح إلى تشكيل منبرها على الساحة الأدبية ، وبين تيار التفكيك في النقد الغربي ، الذي يحاول كسر سلطة النص من داخله ، والذي نظّر له المفكر الفرنسي ثقافة والجزائري مولدأ جاك ديريديا . فالنهج التفكيكي ، بكشفه عن الخفى في النص وعن متوارياته ، يقوض التفسير التقليدي له ؛ وهو بذلك يزحزح السلطة المعرفية السلفية . أما الأقليات - سواء كانت من السود في الولايات المتحدة ، أو من النساء في الغرب ، أو من المناضلين في العالم الثالث - فقد وجدت في هذا التيار النقدي حليفاً تكتيكياً يسهم في تفتيت سيطرة الخطاب المعرفي الغربي وهيته . وسارعت الأقليات إلى تقديم نماذج من أدب المغسورين والمغمورات ، المسحوقين والمسحوقات ؛ المهمشين والمهمشات ، فأصبح الضوء يلقى على إنتاج أديب لم يكن معروفاً ولم يدخل في فضليات جامع أو منتخبات ناقد . وهكذا ظهرت مختارات شعرية فرضت نفسها على المؤسسة الجامعية ، من قصائد ماو ماو الوطنية ، إلى أشعار المقاومة ، ومروراً بمختبرات مستقبلية وسريالية . وتشكلت منابر في المؤتمرات النقدية تحت عنوان « الأدب المناهض للاستعمار » . فالتهميش قد يكون سبباً إيديولوجياً ، كحذف شعر الصعاليك والشاطر ، أو شعر مناضلين وفدائيين ، وقد يكون الحذف راجعاً لكون الشعر مجريبياً أو جديداً لم تتوصل المؤسسة الثقافية إلى فهمه واستيعابه . وما لا شك فيه أن عنصر الجودة الإبداعية مهم في الاختيار بعامة ، ولكنه ليس الفصل بالضرورة ؛ وهذا ما كشف عنه بشكل واضح نقد « ما بعد النبرة » .

ولو رجعنا إلى منتخبات الأشعار الفلسطينية لوجدنا منها الكثير ؛ وتعليل ذلك هو الرغبة في التجميع بعد التشتت الفلسطيني ؛ في لم شمل الكلمة بعد تفتت الكيان . هذا بالإضافة إلى الضرورة الملحة في إسماع الآخرين الأصوات المكبوتة ، والصرخات المكتومة ، والقضية المنسية . ولهذا تبدل في المجموعات الشعرية الفلسطينية المتعددة ، ابتداءً بمختارات حسان كنفاني^(٢١) في الستينيات ، وانتهاءً بمختارات صفاء زيتون في الثمانينيات ، بما في ذلك من مختارات عبد الوهاب المسيري المزودة باللغة^(٢٢) ، و (ديوان الوطن المحتل) الذي أعده يوسف الخطيب ، وبمجموعة (قصائد منقوشة على مسلة الأشرافية) التي قدم لها منير شفيق تبدو هذه المختارات جميعاً مجاميع تحفظ وتصور

أكثر منها مختارات تسقط وتستبعد . فإذا كانت المختارات التراثية تقدم لنا مفهوماً نخبوياً للشعر العربي القديم ، فالمختارات الشعرية الفلسطينية تقوم بتقديم مفهوم تمثيل للشعر الفلسطيني المعاصر . وقد يرجع الفرق إلى الاختلاف في الظروف والملايسات ؛ فالعرب القديم لم يكن مهتماً في ثقافته ، مشككاً في لغته ، كما هو اليوم ؛ فكانت المختارات المعروفة في التراث - سواء اتفقنا أو اختلفنا مع ذوق جامعيها - تقوم بتقديم ما تعدّه الجزء المتميز من الإنتاج الشعري ؛ ذلك الذي يعلو ويشمخ ؛ فهي تنظر إلى ديوان العرب الشعري بعين خبير الجواهر الثمينة ، مميزة بين أمثالها وأغراضها ، ومختارة نفائسها وحيويتها ، فالصورة التي تحكم نسق المنتخبات التراثية نابعة من علم الكيمياء إن لم يكن من سوق الأحجار الكريمة .

أما مختارات الشعر الفلسطيني - وأنا أتكلم هنا بصورة خاصة عن ديوان صفاء زيتون - فالصورة التي تسعني في تمثيل نظام اختيارها ليست مستقاة من كيمياء لا عضوية ، بل من جسد حي ، لكل عضو فيه وظيفته ودوره وأهميته . إن سيموطيقا الاختيار عند صفاء زيتون تنبع من التواصل العضوي بين كل التيارات الشعرية ، والتراكم السوي لكل الروافد الأدبية ؛ ولهذا فهي لا تقيم وزناً في تبويبها للأجيال والمدارس ؛ لأنها كلها - في التحليل الأخير - تصب في نهر واحد ، وتغذي كائناً واحداً ، فهي تنويحات على محور واحد ، والاختلافات في صياغة القضية الفلسطينية شعرياً ليست خلافات بل تقاسيم ، ويوهي نادر تستخدم صفاء زيتون استعارة موسيقية لتعبر عن منطلقها :

« عصفار هي الأشعار الفلسطينية التي اخترت مجموعة صغيرة منها ، محاولة في تواضع تنظيم فرقة موسيقية منسجمة الانغام ، عليها تحمل مع أنغامها نسمة من هير أرض البرتقال والزيتون للجيل الجديد الذي حرم من فلسطين » (ص ٧) .

ولكن عندما لا يكون الاختيار نخبوياً لها الذي يدهو الجوامع إلى انتقاء قصيدة دون غيرها ؟ حينذاك يكون الخيار صعباً . نقول صفاء زيتون في تقديمها للمختارات :

« فلا تزال هناك في الأفق الفلسطيني عصفار كثيرة شجبة النغم لشعراء مبدعين لم يسهموا كسائر الصغير . كما اضطرت أسفة أن اختار أجزاء صغيرة من أحيان رائعة ، وكان الاختيار صعباً ، ولكن أمل أن أكون قد حققت الهدف ، وهو تعريف الفتيان والفتيات بالأشعار الفلسطينية ، وتوضيح الصلة بين الأشعار والأرض والشعب والتاريخ » . (ص ٧) .

فالاختيار هنا مبني على مبدأ الشريحة النائية ، أو البعض الذي يمثل الكل ، والجزء الذي يقوم مقام المجموع . وهنا ينشأ عن الاختيار مع منطق « المجاز المرسل » ، حيث تنوب الجزئية عن الكلية ، كأن نقول « الشراع » عوضاً عن « القارب الشراعي » ، أو الوجه عوضاً عن الذات . فالغاية ليست تفضيل الشراع على القارب ، أو الوجه على الذات ، بل الاكتفاء بالجزء للتعبير عن الكل . وكثيراً ما يكون المجاز المرسل في الأدب - بلاغياً - يمكن التخل عنه ، فيمكننا أن نقول القارب الشراعي عوضاً عن الشراع ؛

الفلسطينية التي تبدأ بانطباع أولى عبر أشعار الباب الأول ، لتتلور وتتجسد وتتجذر في الأبواب التالية . إن كل باب تسبقه مقدمة تربط بين الكلمة الشعرية والتاريخ الوطني في صفحة ، حتى لا تثقل جامعة الديوان على القاء الناشء بالمعلومات ، ساهية لتوجيه قراءته نحو التلاحم بين الفعل والقول .

ولكل مجموعة شعرية بداية ونهاية تشكيلان هلاميين فارقين ؛ فمثلاً رتب عبد الوهاب المسيري مختاراته من الشعر الفلسطيني في ديوان [العرس الفلسطيني] بشكل تصاعدي ، ينطلق من جاليات الثورة بمراثيها وعشقها وصمودها ومقاومتها ، منتهياً بالنصر . فتصميم المختارات وتبويبها يشكل إذن بياناً ، فهو ترجمة لشعار « ثورة حتى النصر » . وقد افتتحت صفاء زيتون مختاراتها بنشيد وطني لإبراهيم طوقان ، رُدد في أثناء الثورة الفلسطينية ١٩٣٦ - ١٩٣٩ ؛ وهو لا يخلو من خطابية وحاسة نقطف منه مقطعاً :

موطى موطى
الشباب لن يكل
نستقى من الردى
همه أن تستقل أويبيد
ولن نكون للعدا كالعبيد
لا نسرهد
فلننا المؤبد
وحشنا المنكد
لا نسرهد
بل نصيد
مجدنا القلبد

وتنتهي المختارات بتسأل شعري فلسفي يطرحه محمود درويش في عام ١٩٨٢ بعد الغزو الصهيوني للبنان : « فإما أن تكون أولاً تكون » ، وهو من قصيدة « مديح الظل العالي » ، نقبس منها المقطع الذي ينتهي به ديوان عصافير .

أشلائنا أسماؤنا
حاصر حصارك بالجنون
وبالجنون
وبالجنون
ذهب الذين نجبهم ، ذهبوا
فإما أن تكون
أو لا تكون .

يطل علينا هاملت في هذه القصيدة بوجهه الفلسطيني ونبرته المأساوية . ومن المحزن أن ترحل صفاء زيتون قبل أن تستمع إلى رد محمود درويش على تسأل محمود درويش في جدل ذال ، حيث يقول في مطلع عام ١٩٨٦ « نكون .. أو نكون : هذا هو القرار »^(٢٦) . وبين مفارقة التركيب الجباري وحتمية المضمون (« نكون ») تكمن براعة الشاعر الفلسطيني وبلاغته . أما فلسفته فلأنها تعارض مقولة الفيلسوف الإسرائيلي مارتن بوبر Martin Buber الذي قال جملة الشهيرة الأخيرة أيضاً عن هاملت : « نكون ولا نكون »^(٢٧) .

وموضوع الفلسفة المثلية بالشعر نجرنا إلى الفلسفة التعليمية في ديوان عصافير ؛ فالمختارات هادئة . ويبدو جلياً لنا أن مختارات صفاء زيتون لا تسعى إلى فرض تفسير جاهز ؛ فهي تكتفي بالتوجيه وتترك للقارئ الناشء عملية الربط الذهنية والوجدانية ؛ فهي تدرك أهمية الاستقلال الفكري والاستدلال العقل . إنها تقدم صياغات مختلفة

ولكن في المجاميع الشعرية لا بد من تحجيم المنتخبات لضيق الحيز . ولهذا لا يبدو لنا منطق المجاز المرسل فيه ترفاً بل ضرورة . صحيح أن الاختيار صعب كما تقول صفاء زيتون ، إلا أنه ليس اعتباطياً ؛ فما يوجه صاحبة الديوان هو - أولاً - القارئ الناشء ، ولهذا فهي تنتقى قصائد سهلة التوصل ، بسيطة التركيب ، أشبه ما تكون بأغنية أو نشيد ، حكاية أو خبراً^(٢٨) وثانياً تختار صاحبة الديوان قصائد ذات صلة مباشرة بالأرض والشعب والتاريخ ؛ ولهذا نجد في هذه القصائد خريطة الوطن المحتل ، والفولكلور الجماعي ، بالإضافة إلى وقائع تاريخية وإشارات تراثية ، سارجع إليها فيما بعد .

تشمل مختارات صفاء زيتون أحد عشر شاعراً فلسطينياً^(٢٩) ؛ هم إبراهيم طوقان ، وتوفيق زياد ، وحنا أبو حنا ، وسامح القاسم ، وعبد الرحيم محمود ، وعبد الكريم الكرمي (أبو سلمى) ، وممدوي طوقان ، وكمال ناصر ، ومحمود درويش ، ومعين بيسو ، وهارون هاشم رشيد . وفيها نجد قصائد مختارة لهم [وأحياناً مقاطعات من قصيدة طويلة] ، كتبت بين ١٩٢٩ - ١٩٨٣ ، وذلك في عشرة أبواب لا تمثل نقلاً تاريخية أو أجناً شعرية ، بل هي دوائر متداخلة ، كل واحدة منها تحمل عنواناً : صورة شعرية مقتبسة من الشعر المختار ؛ « على صنوركم بالقون » ، « بلغ الحزن بنا سن الرجولة » ، « وأهدبكم ضبا عبي » ، « لن يسمعوا إلا صرير سلاسل » ، « وآه باجرحي المكابر » ، « أنا اسمي فلسطين » ، « إنني العاشق والأرض حبيبة » ، « ساحل روحي على راحتي » ، « أسمى الحصى أجنته » ، وأخيراً : « بيروت قصتنا » فالتجريب هنا نابع من الشعر ، والغرض منه ليس التصنيف بل الإيحاء وخلق جو شعري تحتلزه صورة العنوان .

ولو دققنا النظر في المختارات وتسلسلها لوجدنا أن نظامها تزامني [سنكروني] لا تعاقبي [ديأكروني] . فصفاء زيتون لا تقدم السابقين ثم اللاحقين ؛ لأن قصيدة كتبت عن ثورة « القسم » قد تكون المعادل الثلاثي للانقضا في الثمانينات ؛ ولهذا فهي ليست تاريخياً بل حالاً معيشاً . وهكذا نرى أن ديوان عصافير على أخصان القلب يدل - سموطيقياً - على منظور جامعته : إن الشعر الفلسطيني يشكل قصيدة متناخمة وملتحمة بجسد الوطن ونبضه ونسيج أحداثه ؛ قصيدة موحدة ، ومتعددة الأصوات ، ومختلفة النبرات ، لكنها متجانسة ومتألقة ومتكاملة ، فمنها شعر صمودي وآخر حر ؛ وهي أحياناً نائمة وأخرى عاشقة ؛ وفيها لوحة الحزن أو صورة الغضب ، إلا أنها في آخر الأمر سمفونية شعرية تغني لوطن مسلوب ، وتحلم بتحرير أرضه والعودة إلى أحضانه . وتتضافر مع هذه الرؤية رسوم « نبيل تاج » المستوحاة من التصميمات الشعبية التي تزين الملابس الفلسطينية التقليدية^(٣٠) فكما يحوك الشاعر من مفردات اللغة قصائد ذات موتيفات متبانية ، تقوم المرأة الفلسطينية بإبداع زخارف تطريزية مبهرة من ألوان متعددة ؛ وتختلف التصميمات الفولكلورية من قرية إلى أخرى ، ومن أثواب طقس إلى آخر ، ولكن التباين لا يلبس التألف والوحدة . وتقوم رسوم نبيل تاج المعبرة بإشراق ألوانها على كسر حدة التقابل بين الأبيض والأسود على الصفحة الشعرية .

وإذا كان الانتقال من باب إلى آخر في ديوان [عصافير] لا يشكل نقلة [نوعية أو زمنية] لها الغرض منه ؟ الغرض هو تكثيف التجربة

وكثيراً ما يكون في القصيدة السردية أو الغنائية طفل يتساءل ،
أو ناشئ يروى ، على نحو يساعد القارئ الصغير على التعاطف إن لم
يكن التطابق . ففي قصيدة « مع الغريب » هارون هاشم رشيد يسأل
طفل أباه : « لماذا .. نحن في الحمية .. ؟ » . أما قصيدة « الدمعة
الحاقدة » لكمال ناصر فهي موجهة لفئة صغيرة : « أنبكين ؟
ماذا ؟ / أمات أبوك ؟ ومات أخوك / وجارت عليك جراح
السنين / وأدرجت في موكب اللاجئين ؟ / ١١ » . وفي قصيدة « أطفال
رفع » لسميح القاسم يسأل الأطفال الجيش الإسرائيلي : « فلماذا
تأخذ الحلوى / وتعطينا القنابل ؟ » . ويكتب محمود درويش قصيدة
« إلى أمي » على لسان رجل - طفل . كما أنه يسترجع طفولته في
قصيدة « غريب في بلاد بعيدة » . ويصدي حنا أبو حنا قصيدته « طفل
من شعبي » إلى « ذلك الطفل وصديقه » ، اللذين تعاونوا لرفع أحدهما
الأخر ليطل على شباك غرفة سجين ، وغالب العتمة حتى رأى ،
فحينئذ ثم قذف في داخل الغرفة بهذه الكلمات : « تخفش منهم ..
كن شجاع » . وقصيدة « خائف يا قمر » لتوفيق زياد تحكي خوف
طفل على أخيه الكبير الذي عاد في آخر القصيدة « في شرشف أبيض
تلونه بقع من دماء » . وفي قصيدة « دائرة الطباشير الفلسطينية » -
وفيها تضمين بريختي - يقول معين بيسسو :

طفل يكتب فوق جدار
طفل نبت بين أصابعه النار
أيتها الخوذات البيضاء حذار
من طفل نبت بين أصابعه النار
من طفل يكتب فوق جدار
يكتب بعض الأحجار
وبعض الأشجار
وبعض الأشعار .

وهو في قصيدته « حصار بيروت » يوجه القصيدة إلى ولده محمد .
وهذا بعض ما يقول :

ولدى محمد
في ظل الدامي تمدد
أو فوق ركة أمك المعطش
تمدد
وإذا عطشت وجعت فاصعد
نخله

تمتص عيني
خذ رموش العين
ريشاً
يسا محمد
زهرة
تمتص ضوء الروح
زيتا
أشعل القنديل واصعد
يا محمد
ثم فاصعد
ثم فاصعد

لبداً ثابت ، وتشكيلات مستمرة لمحور واحد ، مبلورة فكرة الوطن ،
ومرسخة مفهوم التضال بدون تلقين . وتتوارى الناقدة صفاء زيتون
لترك القصيدة تتحدث عن نفسها بلا وسيط ، وإن كانت تحضر
لشعف القارئ . عندما تحس بضرورة هونها ، فتسرع إلى تفسير مفردة
محلية ، أو تعبير صعب ، أو إشارة أدبية ، أو حدث تاريخي (في
الهامش) وهي عندما تقوم بتقديم كل فصل تعتني عناية ملحوظة
بالجماعة ، وتضع التعريف الفردي الخاص بكل شاعر في ملحق
الكتاب ، على نحو يجعلنا نستنبط أن للمسيرة الجماعية أولية وأسبقية
على المسيرة الشخصية . لقد نجحت صفاء زيتون فيها أخفقت فيه
الكتب المدرسية ومنتخباتها ، التي لا تترك لخيال الناشئ شيئاً ، فتقرر
له المعنى والغرض والقيمة لكل قصيدة . لقد راهنت صفاء زيتون على
ذكاء الفتي العربي ، ولهذا عرفت متى تنسحب ومتى تتقدم ، فلم تقدم
للناشئ دروساً مملّة في العروض ، ولكنها شكّلت له كلمات الأبيات
حتى يتحسس الإيقاع .

اختارت صفاء لقرائها القصائد الموصلة التي تسرد قصة أو تحكي
خبراً أو تسجل واقعة . ولا يخفى أن عنصر السرد والحوار الدرامي في
هذه القصائد يقرها من ذوق الناشئ ، كما أنه يقدم فنياً وشعرياً
الملحمة الفلسطينية . تبدأ قصيدة « القصة » لكمال ناصر بالافتتاحية
التقليدية « وسأروي لك قصة ... » . وهذه القصة التي « تنبع من
دنيا الخيام » ليست قصة أمير أو بطل ، ولا قصة فرد أو شخص ، بل
قصة شعب ، « إنها قصة آلام الجماعة » . أما قصيدة « الحاصد
الأول » لسميح القاسم فهي قصة يروها الشاعر بلسان المتكلم ، وهي
أشبه ما تكون بترجمة ذاتية شعرية ، فيبدأ المقطع الأول : « ولدت على
بدي كرمة ... » ، والمقطع الثاني : « حفرت اسمي على
القمة ... » ، والمقطع الثالث : « بنيت لعنق صخرة ... » .
ولكن في نهاية القصيدة نكتشف أن « الأنا » ليست فردية بل عينية ترمز
إلى الشعب ، وكما يقول الشاعر في خاتمة القصيدة « أنا شعبي » . أما
قصيدة « أحكي للعالم » لسميح القاسم فهي قصيدة قصيرة ، تبدأ
بالافتتاحية التقليدية كما في قصيدة « القصة » ، إلا أنها توجه القصص
إلى العالم : « أحكي للعالم .. أحكي له قصة البيت الفلسطيني » ،
والبيت هنا البيت العائلي والوطن الكبير في آن واحد . وفي قصيدة
« أرفع يديك » هارون هاشم رشيد يصور الشاعر تجرّبه بعد احتلال
غزة وتوقيف أهلها ومشاعره الغاضبة الناتجة .

وفي قصيدته « قصة » يصور هذا الشاعر - مستخدماً ضمير الأنا -
ما حدث لطفل فلسطيني « ذات يوم .. والربيع الطلق فزّاح
الاربع » ، حيث تساءل الجنود عن أبيه ورفضت أمه أن تعلمهم
بمكانه ، فما كان منهم إلا أن أطلقوا النار عليها وأحرقوا القرية .
ويفتتح توفيق زياد قصيدته « كفر قاسم » هكذا : « لقد كان ذلك
ذات أصيل » ، ليرد كيف كان أهالي القرية يملكون آمنين في
حقولهم ، فلم يعرفوا بقرار حظر التجول ، وعند رجوعهم قتلهم
الجنود الإسرائيليون نساءً ورجالاً . وتحكي فدوى طوقان في قصيدتها
« حمزة » حياة إنسان بسيط كادح ، وما جرى له على يد العدو : « كان
حمزة واحداً من بلدق كالأخوين / طيباً يأكل خبزه / بيد الكدح
كفرمي البسطاء الطيبين » فكيف انتهى حمزة ؟ لقد انتهى شهيداً ،
ولكن « لم يزل حمزة مرفوع الجبين » .

ربما تحرق أشعاري وكتبي
ربما تطعم لحمي للكلاب
ربما تبقى على قريننا كابوس رعب
ياعدو الشمس .. لكن .. لن أساوم
وإلى آخر نبض في عروقي .. سأقاوم !!

ويوظف محمود درويش التكرار مع النقصان في قصيدته « النزول
من الكرمل » لكيما يركز البؤرة على كلمة « تركت » بما فيها من
مرارة .

تركتُ الحبيبة لم أنسها
تركتُ الحبيبة
تركتُ ..

أما فدوى طوقان فتستخدم « حريق » لازمة في قصيدتها « حربة
الشعب » ، على نسق ما يفعل هارون هاشم رشيد في قصيدة « إننا
لعائدون » بعنوان القصيدة .

وفي القصائد المختارة مجال واسع لتذوق المجاز حتى عند قارئ
مبتدىء ، ففي قصيدة « قسما » لسميح القاسم يقدم الشاعر
تشبيهات سهلة ، تبعد عن التجريد فيقول « عنيد أنا كالصخور » ،
« وقاس أنا كالنسور » ، و « صلب أنا كالجسور » ، « ولكنني
طيب ... كالسابل » ، « وسمح أنا كالحمائل » . وفي « قصيدة
الأرض » لمحمود درويش يتدرج القارئ في تعرف تسمية الأشياء بغير
أسمائها ، حتى إذا وصل إلى البيت السادس أدرك معنى الاستعارة :

أسمى التراب امتدادا لروحي
أسمى يدي رصيف الجروح
أسمى الحصى أجنحة
أسمى المصايف لوزاً وتين
أسمى ضلوعي شجر
وأستل من تينة الصدر غصنا
وأقلذه كالحجر
وأنسف دهاية الفاتحين

وما يشد الانتباه في كثير من هذه القصائد المختارة هو تلاحمها مع
الغناء الشعبي والشعر القديم في تناص^(٢٨) يشير أصدااء الماضي
الشعري والحاضر الجماعي ، فهذه القصائد تمتد أفقياً لتتواصل مع
المواويل والتراث الفولكلوري ، كما أنها تمتد عمودياً لتكون في حالة
تماس مع عيون القصائد في التراث الشعري . ففي قصيدة « موال »
يوظف محمود درويش موالاً شعبياً فلسطينياً ، مستخدماً لازمته في
قصيدته . وقد استوحى الشاعر الفلسطيني أحمد دحبور الموال نفسه في
قصيدة بعنوان « مويل الهوى » . قام بتلحينها الموسيقار حسين نازك .
ومقارنة هابرة ستكون للتدليل على الاندماج الشعري والجلد الفني بين
عطاء الشعب وعطاء الشعراء في فلسطين . واكتفى بمقطعات :

الموال الشعبي^(٢٩)

يما مويل الهوى يما مويليا
ضرب الخناجر ولا حكم النذل فيا

ويفتح محمود درويش قصيدته « نامى قليلاً » (من « مديح الظل
العالي ») : « نامى قليلاً ، يا ابتى ، نامى قليلاً ... » .

وتتميز القصائد الغنائية التي اختارها صفاء زيتون ببساطتها
ومباشرتها أحياناً ، كما في قصيدة محمود درويش « بطاقة هوية » :

سجل ا
أنا عرب
ورقم بطاقتي خمسون ألف
وأطفال ثمانية .
وتاسمهم .. سيال بعد صيف ا
فهل تغضب

وكما في قصيدة هارون هاشم رشيد بعنوان « فدائي » :

فدائي .. فدائي
وأقسم سوف انتقم
لمن ذبحوا ، لمن أسروا
لمن جرحوا .. لمن حكموا .

وهناك قصائد أكثر غموضاً وأعمق بناء وإن كانت تحتفظ ببساطة
المعجم الشعري والتركيب اللغوي ، ومنها قصيدة « موت آخر
وأحبك » لمحمود درويش ، أقتبس مطلعها :

هريبان
شعرك سقفي ، وكفأك صوتان
أقبل صوتاً
وأسمع صوتاً
وحبك سقفي
وهيناك مهران
والآن أشهد أن حضورك موت
وأن غيابك موتان .
والآن أمشي على خنجر وأخفي
فقد عرف الموت أن
أحبك ، أن
أجده يوماً مضى
لأحبك يوماً
وأمضى .

ومن الناحية الأسلوبية فقد ركزت صفاء زيتون في اختارها على
القصائد التي تتضمن تكراراً فنياً ، والكثير من قصائد سميح القاسم
يتميز بهذه الخاصية . ويبدو هذا جلياً في قصيدة مثل « خطاب في سوق
البطالة » الذي يتميز بتكرار الصداوة ، والذي يعيد ويكرر لتوثيق
الرسالة : « مما حدث من مأس ومصائب فساقاوم وهذا مقطع من
القصيدة :

ربما تسلبني آخر شبر من قرابي
ربما تطعم للسجن شبابي
ربما تسطو على ميراث جدتي
من أثاث .. وأوان .. وخواب

يا ريت دمي مهر وأروى أرض بلادى
ونعيش طول العمر عيشة يا فافويه
يما مويل الهوى يما مويليا
ضرب الخناجر ولا حكم النذل فيا
ياريت صدرى جسر وأعمله معدية
ويعروا عليه الصبح فوج الغداية

مؤال [محمود درويش]

خسرت حلماً جيلاً
وكان ليل طويلاً
خسرت نسع زنايق
هل سياج الحدائق

وما خسرت السبيل

لقد نعود كفى
هزى يدى بعنف
هل جراح الأمان
ينساب نهر الأغاني

يا أم مهرى وسيفى

و يما . . مويل الهوى يما . . مويليا
ضرب الخناجر ولا حكم النذل فيا

مويل الهوى [أحمد دحبور]

يما مويل الهوى
ضرب الخناجر ولا
ومشيت تحت الشتا
والصيف لما أقي
وبيضل صمر الفتى
بالليل طلع الندى
وانسل جيش العدا
يما مويليا
حكم النذل فيا
والشتا روان
ولع من نيران
نذر للحرية
يشهد على جراحي
من كل النواحي

وأما في قصيدة « أنا زين الشباب » لمحمود درويش ففيها تضمين
من قصيدة لأبي فراس الحمداني للشبابه بين اليوم والامس . وتبلغ
فدوى طوقان من قصيدتها « لن أبكى » ذروة البلاغة في تضمينها
لأبيات من قصائد متعددة ؛ بحيث إن الصوت الفلسطيني يصبح
امتداداً للشعر العربى وتجسداً مجاوزاً له . تبدأ الشاعرة قصيدتها
بالكاه كما كان الشاعر الجاهل يصنع أمام الأطلال ، لتختم قصيدتها
بموقف مغاير :

« مهيناً ، بعد هذا اليوم لن أبكى ! »

واكتفى ببعض المقابلات لتوضيح كيف يتم تكيف التضمين في
القصيدة الحديثة .

نقول فدوى طوقان مخاطبة مقلتها :

وقفت وقلت للعينين : يا عيني
فما بك
على أطلال من رحلوا وقاتوها

ويقول امرؤ القيس يخاطب رفيقه (٣٠)

لما نبتك من ذكرى حبيب وعرفان
ورسم هفت آياته منذ أزمان

ثم تضيف فدوى طوقان في قصيدتها :

وقال القلب : ما فعلت

بك الأيام يادار ؟

وأين القاطنون هنا ؟

وهل جاءتك بعد الثأى ، هل

جاءتك أخبار ؟

ويقول أبو نواس في قصيدته الشهيرة « ملك أهر » (٣١) :

يادار ما فمكت بك الأيام
ضامتك والأيام ليس تضام
حرم الزمان على الزمن مهدمهم
بك قاطنين ، ولزمان حرام

ثم تستطرد فدوى طوقان لتقول :

وكان هناك جمع اليوم والأشباح
غريب الوجه واليد واللسان وكان
يجوم في حواشيها

ويقول المتنبي (٣٢) :

ولكن الفنى العربى فيها
غريب الوجه واليد واللسان

وهكذا نجد الأشعار الفلسطينية في هذا الديوان ، بالرغم من كونها
تتعامل مع الكيان الفلسطينى - بقراه ومدنه وأشجاره وتاريخه ومفرداته
المحلية - إلا أنها عمد جذورها في التراث العربى المشترك لتصبح أشعاراً
قومية . وتكتسب هذه القصائد بعداً عالمياً لتعبرها عن جوهر
إنسانى ، فالفلسطينى - كما تشير هذه القصائد - هو عوليس وأيوب في
آن واحد .

وأخيراً ، وقبل التوقف ، أود أن أضيف أن هذا الديوان وإن كان
موجهاً للمصغار والناشئين ، فهو أيضاً للذين بقيت فيهم جذوة الطفولة
وكما يقول محمود درويش في قصيدته « إلى أمى » :

هرمتُ ، فرقى نجوم الطفولة

حتى أشارك

صغار المصافير

درب الرجوع . .

- ١٣ - خصصت مجلة نقدية عدداً خاصاً عن « التعميد الأدبي » ، أو ما يسمى Canons ، وحلت نشرت عنها العديد كتاباً ، للإقبال الشديد عليه . راجع : Critical Inquiry X : 1 September, 1985 .
- ١٤ Michel Foucault: L'Archeologie du Savoir (Paris : Gallimard 1969) .
- ١٥ Edward Said, Orientalism (New York : Pantheon, 1978), pp. 10 126-130 .
- ١٦ - مثلاً المتنبجات التالية : Thomas Percy, ed., Reliques of Ancient English Poetry, 1765 .
- ١٧ F. T. Palgrave, ed., The Golden Treasury of Songs and Lyrics, 1861 .
- ١٨ - Le Parnasse Contemporain .
- ١٩ Harriet Monroe and Alice Henderson, eds., The New Poetry, 1917 .
- ٢٠ Cleanth Brooks and Robert Penn Warren, eds., Understanding Poetry, 1938, 1950, 1960, 1976.
- ٢١ - خسان كنفان ، أدب المقاومة في فلسطين المحتلة ١٩٤٨ - ١٩٦٦ (بيروت : مؤسسة الأبحاث العربية ، ١٩٨٢) .
- خسان كنفان ، الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال ١٩٤٨ - ١٩٦٨ (بيروت : مؤسسة الأبحاث العربية ، ١٩٨١) .
- ٢٢ A. M. EL-messiri, Trans., The Palestinian Wedding (Washington D.C. : Three Continents Press, 1982).
- ٢٣ - راجع للمزيد عن دور الفارسي الكتاب التالي : Jane Tompkins, ed., Reader - Response Criticism (Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1980).
- وبصورة خاصة المثاليين التاليين فيه : Jonathon Culler, "Literary Competence," pp. 101 - 117 .
- David Bleich, "Epistemological Assumptions in the Study of Response, pp. 134 - 163 .
- ٢٤ - كان مشروع صفاء زيتون يشمل ثلاثة دواوين تدور كلها حول القضية الفلسطينية ، أولها لشعراء فلسطينيين ، وثانيها لشعراء عرب ، وثالثها لشعراء عالميين : ثلاث دواوين مركزها فلسطين ، وقد رحلت صاحبة المشروع بعد أن أكملت ديوانها الأول ، وقبل أن تراه مطبوعاً .
- ٢٥ - راجع الكتاب الرائع الذي قامت بنشره دار يابانية : Costumes Dyed by the Sun : Palestinian Arab National Costumes, Introduced by Widad Kamei Kawa (Tokyo : Bunka Publishing Bureau, 1982).
- ٢٦ - راجع مقال محمود درويش بهذا العنوان في مجلة الكرمل ١٨ (١٩٨٦) ص ٢١٥ - ٢١٧ .
- ٢٧ - ولد مارتين بوير في ليتا في عام ١٨٧٨ وتوفي في القدس في عام ١٩٦٥ ، ومن أهم أعماله Ich und Du .
- ٢٨ - راجع : صبري حافظ ، « التناص وإشارات العمل الأدبي » ، مجلة ألف ٤ (١٩٨٤) ص ٧ - ٣٢ .
- ٢٩ - للمزيد عن الأغنية الشعبية الفلسطينية راجع : فرسرحان ، أغانينا الشعبية في الضفة الغربية (الكويت : شركة كاظمة للنشر ، ١٩٧٩ ، الطبعة الثانية) ؛ يسرى جومرية حرنطة ، الفنون الشعبية في فلسطين (بيروت : منظمة التحرير الفلسطينية ، مركز الأبحاث ، ١٩٦٨) ، مع

- ١ - يشير عز الدين إسماحيل إلى أصل تسمية المملقات وورودها في كتب التراث ، مرجحاً أن التسمية فنية لا تاريخية ، أي هي اصطلاح مجازي لا واقعة حقيقية ، فيقول في كتابه المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٠ ، الطبعة الثانية) ما يلي :
« أما التسمية (المملقات) فلعلها لم ترد لأول مرة إلا في جبهة أشعار العرب لأبي زيد القرظي (حوالي منتصف القرن الثالث الهجري) ، ثم وردت الإشارة إليها بعد ذلك بحوالي قرن عندما حاول ابن عبد ربه (ت ٣٢٨ هـ) أن يقدم شرحاً لهذه التسمية فذهب إلى أن العرب في الجاهلية قد عمدت إلى سبع قصائد تحمروا وكتبها بماء الذهب وعلفتها في أستار الكعبة ، ومن ثم كانت هذه القصائد تسمى كذلك بالمملقات ، إشارة إلى كتابتها بماء الذهب . ولكن أبنا جعفر بن النحاس (ت ٣٣٨ هـ) أنكر أن يكون سبب تسميتها بالمملقات أنها كانت معلقة بأستار الكعبة . وهو لذلك يسميها بالسبع الطوال ، ويذكر أن حداً الراوية هو الذي جمعها » . (ص ٦٤) .
- ٢ - للمزيد عن الأنظمة السيميوطيقية ، راجع كتاب : أنظمة العلامات في اللغة والأدب والظلال : مدخل إلى السيميوطيقا إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد (القاهرة : دار إلياس ، ١٩٨٦) .
- ٣ - عصافير على أخصان القلب : أشعار فلسطينية ، إعداد وتقديم صفاء زيتون ، ورسوم نيل تاج (القاهرة : دار الفنى العربى ، ١٩٨٥) في مائتين وسبع صفحات . وقد قام بعرض الكتاب أحمد بيجت (الأهرام في ١٩٨٦/٤/١) ، وجمال السيد (الجمهورية في ١٩٨٦/٢/٦) ، وسناء فتح الله (الأخبار في ١٩٨٦/٢/٤) ، وعبد جبير [الفصحى في ١٩٨٦/٢/٤] . والصفحات المذكورة في متن المقالة تشير إلى هذه الطبعة .
- ٤ - يقول عمر الدقاني في كتابه « مصادر التراث العربى في اللغة والمصاحم والأدب والتراجم » (حلب : المكتبة العربية ، ١٩٦٨) عن المتنبجات الشعرية ما يلي :
« وهذه المجموعات كلها لم تكن في الواقع إلا المدرسة الكبرى التي تخرج فيها الشعراء المحدثون في العصر العباسى » (ص ٢٩) .
- ٥ - المرجع السابق ، ص ٢٨ .
- ٦ - عز الدين إسماحيل ، المصادر الأدبية واللغوية ، ص ٦٦ .
- ٧ - كما يقول محققاها أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون .
المملقات : (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٩٧) :
« المملقات أقدم مجموعة صنعت في اختيار الشعر العربى ، فكان الرواة قبلها يصنفون أشعار القبائل ، يضمون أشعار شعراء المتنون إلى قبيلة واحدة ، ويجعلون كلامها كتاباً . . . ولم يؤثر عنهم شيء من الاختيار ، فيما نعلم ، إلا ما يروى من تنازعهم على أن يبيت للعرب ، وأهملوا ، وأهزلوا ، ومن جادلهم في أشعار الشعراء وأجودهم قولاً ، والآخر ما يروى من اختيار العرب في جاهليتهم للقصائد المملقات » . (ص ٩) .
- ٨ - الأصمعيات ، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٦ ، الطبعة الرابعة) .
- ٩ - راجع مقدمة ديوان الحماسة لأبي تمام ، تعليق محمد عبد المنعم خفاجي (القاهرة : مكتبة محمد علي صبيح ، ١٩٥٥) ، الجزء الأول ، ص ٣ - ٤ .
- ١٠ - أبو عبادة البحرى ، الحماسة ، تحقيق كمال مصطفى (القاهرة : المطبعة الرحمانية ، ١٩٢٩) ، ص ٤١ - ٤٧ .
- ١١ - للمزيد راجع مقالة بعنوان Anthology في : Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics
- ١٢ - أبو زيد القرظي ، جبهة أشعار العرب (بيروت : دار صادر ، ١٩٦٣) .

٣١ - ديوان أبي نواس : تحقيق أحمد عبد المجيد الخزالي (القاهرة : مطبعة مصر ، ١٩٥٣) ص ٤٠٧ .
٣٢ - ديوان المتنبي (بيروت : دار صادر ، ١٩٥٨) ص ٥٤١ .

أننى لم أجده نص هذا الموال فيها وكتبته استناداً على ذاكرة الحافظين من الأصدقاء .

٣٠ - ديوان امرئ القيس ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٤ ، الطبعة الرابعة) ص ٨٩ .



**النظرية اللسانية والشعرية
في التراث العربي
من خلال النصوص**

تأليف : عبد القادر المهيري حمادي صمود
عبد السلام المسدي

عرض : عبد الناصر حسن

مما لا شك فيه أن الدراسات اللسانية الحديثة حول مباحث الأسلوب قد أكدت - بشكل قاطع - عملية التواصل المستمر بين التراث العربي والحديث في الاتجاهات النقدية الحديثة .

وننتج أهمية هذا التواصل من فكرة بعينها ، تزدهر وسوعاً وتكادأ يوماً بعد يوم ، وهي أن إحياء التراث وإغنائه عن طريق الحداداة كثيراً ما يصبح إخصاباً للحداداة نفسها ، عن طريق الجمعاء المخزون الغرائى الاصل .

والطلاقاً من هذا الأساس المعرف تتشكل الرؤية العلمية التي تنبثق منها كل محاولة تربط بين القديم والجديد ، من حيث إن لكل جديد جلوساً ورواداً قديمه فقد له .

والكتاب الذي نحن بصدده عرضه يُمَدُّ استطلاعاً أولاً لخصامين الطنكبر العراقي العزيز ، التي تتصل بالظاهرة اللغوية في مجملها المعاصرة . ولد حرص المؤلفون على جمع تصورات متفرقة من خلال قراءة تأليفية تنهت إلى القضايا الكلية التي وقفت عليها رؤاه الحضارية العربية الإسلامية بشكل يوحدنا في نسق متكامل ومترابط ، يبرز وفيهم المسؤولية بحيث توفيك هذه الأراء في مجملها أن تكون « نظرية أدبية » .

ويشتمل هذا الكتاب على أربعة أبواب ، ينقسم كل باب فيها إلى أربعة فصول ، هذا الباب الثالث ، وهو مكون من ثلاثة فصول .

الباب الأول :

وفي الفصل الأول من الباب الأول نتناول المؤلفون حد اللغة والأنظمة العلامة فيها من خلال استقراء نصوص التراث العربي ، حيث يتبين أن الفكر العربي قد أنزل اللغة منزلة الأوثان التي هي إظهار الدلالة عبر علامات صوتية ومصطلح عليها ، فتقوم بذلك الاصطلاح مقام الرموز المقترنة بما ترمز إليه . / ص ٨ .

ومن هنا فقد تمت الفكر الترقائي و إلى اندراج الكلام البشرى ضمن إطار الأنظمة العلامية العامة ٤ / ص ٨ .

ولا يمثل ذلك في تتبع ما يمكن للإنسان أن يبدل
به حل ما يريد أن يبدل عليه لحسب ، بل ما يمكن
للإنسان كذلك أن يستنطق به الأشياء فيحوّلها إلى
أطراف باقة لرسالتها .

والأشياء تبين للناظر المتوسم والعامل المتبين

بلواها ، وبموجب تركيب الله فيها . . فهي وإن كانت صامتة في أنفها فهي ناطقة بظاهر أحوالها . وصل هذا النحو استنطقت العرب الرُّبُوع ، وعاطبت الظلل ، ونطقت عنه بالجواب ، صل سبيل الاستعارة في الخطاب .^(١) / ص ٦٦ .

وبناء على « تميز مبدأ دلالة الشيء بذاته عن دلالة الشيء بواسطة خبر ذاته ، أمكن تحليل بنية الأنظمة العلائقية ، انطلاقاً من دور الإنسان فيها ، بل أمكن أيضاً تصريف الإنسان نفسه من خلال موقعه في الدلالة من الكون بعامة » . / ص ٩ .

ومن خلال الدائرة العلامة الكبرى ، التي
اصطلح عليها بالدائرة الإفراسية ذات الدلالة
الاعتبارية ، يتم استقراء الدوائر العلامة التي تمثل
في نصوص التراث العربي إطاراً موضوعياً تنزل فيه
اللغة وتعرف من كل جوانبها . فمن ذلك دائرة
النظام الإشاري ، التي تقوم على دلالة الحركات
المصغرة بواسطة الإشارة ، حين تتحول كل حركة

عسوة إلى علامة دالة ، تقوم مقام الرمز المقرون بالرموز إليه . غير أن قناة الدلالة تعتمد هنا على حاسة الإبصار لا على الإدراك الذهني ، كما في الدائرة الإدراكية الأولى .

وثمة دائرة ثالثة ، تمثل نمطاً دلاليًا متفرعاً من النظام الإشاعي ، يتجسد في مفهومه الإبلاغي بالتصاور حول بنية رياضية عن طريق سلم الأعداد . غير أن قناة الدلالة تعتمد له حاسة غير البصر هذه المرة ، هي حاسة اللمس (٣) .

وتأني الدائرة العلامية الرابعة ، وهي دائرة دلالة الخط ، ويصمها نظام الكتابة . ثم تأني اللغة من حيث هي نظام دلالي بين سائر أنظمة البيان . / ص ١١ .

وأما ما كان الأمر فإن أبلغ وأظهر ما وصل إليه
رؤود الفكر العربى ما أجروه من مقارنات بين هذه
الأنظمة التواصلية ، كاشفين عن خصائص

الظاهرة اللغوية بوصفها الجهاز الأدائي الأولى بيد الإنسان .

ويتناول المؤلفون في الفصل الثاني أصنافاً من التعريفات التي حدّ بها رواد الفكر العربي. الظاهرة اللغوية ، ويرجعون هذه التعريفات في مجملها إلى ضربين أساسيين : الأول ، ضرب تتجه معه وجهة النظر إلى العناصر المركبة لمادة اللغة في خصائصها الطبيعية وسماها العضوية والتركيبية . وهذا الضرب يرتبط بما ينشئ عليه الكلام البشري في ذاته . /ص ١٢ .

والآخر ، يرتبط بما يفتقر به الكلام من دوافع إحدائه ، وملابسات استخدامه ، ومراسي الإنسان في تناول أنشطته ، متصلاً بوظائف اللغة عبر تجلياتها المختلفة لدى الفرد ولدى الجماعة . والدارس لنصوص التراث العربي في منطوقها ومضمونها - هل ما يرى المؤلفون - يلاحظ أن رواد الفكر العربي قد أتوا على أهم مقومات الظاهرة اللغوية من الناحية العضوية ومن الناحية الوظيفية . /ص ١٣ .

فمن منطلق الكشف عن خصائص بنية الكلام يتواتر قبل كل شيء تأكيد الطبيعة العلامية بوصفها إطاراً شاملاً تندرج فيه اللغة . فالغراب في معرض حديثه عن استقرار الألفاظ على المعاني ، يصرح أنها « جعلت علامات لها » (٣) . /ص ١٣ .

وبناء على كون التحديد العلامي في الحقيقة العضوية للغة منطلقاً للتصور النظري ، فإن أركان بنية الكلام لم تكن هدفاً صعب المرام . والذي أسعف علماء التفكير اللغوي في هذا ما اتضح من اقتران هذه البنية الكلامية بخصائص « فزيائية » . فالكلام أصوات مفردة ، إذا اجتمعت صارت ألفاظاً ، وإذا تسلسلت الألفاظ صارت خطاباً .

ويخلص المؤلفون من خلال نصوص التراث العربي إلى أن رواد الحضارة العربية اهتموا إلى جملة من الأركان إذا استطلقنا نصوصهم في شروئها بدت نفساً مفهوماً متكاملًا .

فالركن الأول - وهو الأساس - يتمثل في حدّ اللغة من خلال مبدأ التصويت ، الذي اشترط في حصوله أن يكون في إطار بنية هي حيز ذو هارج ، وهو ما نعرفه بجهاز التصويت ، وذلك تمهيداً له من حصول الصوت بصفة مطلقة .

والركن الثاني - وهو منبني على الركن الأول - يتمثل في مبدأ التقطيع . وعلى هذا فإن الكلام هو الأصوات المقطعة ضرباً خصوصاً من التقطيع بحيث ينتهي حدوث الكلام إن لم يحدث التقطيع الصوت . /ص ١٤ .

على أن التقطيع لا تكتمل أبعاده وإضافته إلا بمفارقة أجزائه الصوتية « الحروف » بعضها لبعض من ناحية ، وترتيبها في الحدوث على وجه متصل به ولا تنفصل من ناحية أخرى .

أما الركن الثالث من أركان هذا النسق المفهومي

لحقيقة عضوية اللغة فإنه يعدّ محصلة للركنين سالفين الذكر . فاجتماع مبدأ التصويت ومبدأ التقطيع يولدان بالضرورة حصول مبدأ الانتظام . /ص ١٤ .

وقد ترتب على ذلك أضرار الأفكار التي يراها الدارسون لنصوص التراث العربي . فمن خلال تقيد إنجاز الكلام بعامل الزمن ، حاول الفكر النظري استجلاء حقيقة نظام اللغة في ضوء مبدأ تعاقب أجزائها الأدائية عند عملية التعبير .

وأياً ما كان الأمر ، فإن نقطة تقاطع كل الأفكار التي تضمنتها نصوص التراث العربي بشأن الارتباط القائم بين الكلام والزمن ، وما ينسحب على النظرية اللغوية في قوامها ، تتمثل أساساً في النظر إلى الكلام على أنه ذو وجود منقطع ، بما أنه حدث مقدور لفناء حال وجوده .

إن « الفعل اللغوي موجود [متبعض] وتبعه متباعد يتلاقح أجزائه الزمن ، وبفقد ما يتحتم اندراج الكلام في الزمن يتعذر عليه الثبات فيه » . /ص ١٦ .

وبناء على ذلك فإنّ الكلام « يستحيل أن يوجد فعلياً من حيث هو كل متكامل » . /ص ١٦ .

وفي الفصل الثالث حصر المؤلفون أبعاد التناول التأسلي لنصوص التراث اللغوي من الوجهة النظرية في مستويين : أولها ، « تحديد الكلام انطلاقاً من منظور الحظية فيه » . /ص ١٦ ، حيث إن اندراج الكلام في الزمن يجعل مقولة الانتظام فيه شيئاً نسبياً ، لا يخلو أن يكون انحصاراً ذهنياً لا يتصل بواقع الظاهرة اللغوية .

ولعل هذه النظرة العميقة الروحية لدى رواد التراث العربي كفيلة بأن تعدّل كثيراً من المفاهيم المستقرة لدى المفكرين اللسانيين ، لأنها تؤدي إلى تعديل فكرة البنية بوصفها قانوناً شاملاً في تحديد اللغة . فالكلام إذن موجود قائم على التعاقب والاتصال ، وتاليه ونظامه وينته صور تقديرية لا تتطابق مع مدلولها الذي تطلق به على الأجسام .

أما المستوى الآخر فيتمثل في تحسّس خصوصية الظاهرة اللسانية من حيث كونها نظاماً علامياً ، وذلك بمقارنتها بالأنظمة الصلاسية الأخرى . /ص ١٦ . وتجعل في هذا المستوى ثمرة النظرية الحظية في الحدث الكلامي .

فلذا نحن أدرجنا الكتابة ضمن الإبلاغ الصلاسي - وهي كذلك - ثم أدرجنا الرسوم والنقوش ، نجد أنّ عالمنا مثل القاضي عبد الجبار يميزها جميعاً عن اللغة بكونها لا تقتضي سمة الحظية عند إنجازها الحديث ، في حين لا يستقيم الكلام وجوده الصحيح إلا بتعاقب عدد محصور ، يجعل لأجزائه تواليًا إلزامياً بدون تنقطع الوظيفة الدلالية المقصودة .

وقد اهتمى ابن خلدون إلى أن الكتابة نظام دلالي من الدرجة الثانية ، من حيث كونها جهازاً

إعلامياً يعتمد على حاسة البصر ، إذ هي « رسوم وأشكال تدل على الكلمات المسموعة الدالة على مافي النفس » فهو شأن رتبة من الدلالة اللغوية . /ص ١٧ .

وإذا كان القدماء قد اهتموا بالنظر إلى العناصر المركبة لمادة اللغة في خصائصها فإن تحسّس أمر هذه اللغة من خلال حقيقتها الوظيفية أمر لا يقل أهمية عنها سبق . وقد لاحظ المؤلفون على الرواد أنهم أدركوا من حقائق اللغة وظيفتين مهمتين ومتناهتين وإن بدا بينهما فارق ضئيل . وهذا الفارق يؤدي إلى نتائج مختلفة على الصعيد النظري . /ص ١٨ .

فمن حقائق اللغة أدلّها للوظيفة التعبيرية ، بمعنى أن الأصل في وضع الكلام إنما ليعبر به كل إنسان عما في نفسه من المعاني لغيره ، وفي ذلك تأكيد لأهمية المتكلم في تفاعله مع العامل اللغوي .

ومن ناحية أخرى فإن أداء اللغة لوظيفتها الإبلاغية حقيقة مهمة ، تحول مركز الاهتمام من المتكلم إلى المخاطب ، فتجعل العلة الأولى للكلام هي إخبار السامع بمضمون الرسالة ، يقطع النظر عن تعبير المتكلم عما في نفسه .

إن النظر إلى الكلام على أنه مؤد للمعنى يقيّد وظيفة اللغة بحصول الفهم لدى السامع .

وقد خلص إخوان الصفا إلى « أنّ الفائدة واقعة في الإخبار من جهة المجهول ، والمجهول هو المخبر عنه » (٤) . /ص ١٩ . وهذا معناه أن الوظيفة الإبلاغية للغة مشروطة بخصوصية في الإبلاغ ، تتمثل في إدراك السامع لمعان وكان إدراكه خلوا منها قبل أن يتلقاها . /ص ١٩ .

وهم يخلصون من ذلك إلى ما يمكن أن يصطلح على تسميته بنسبية القيمة الوظيفية . وقد اهتمى أحلام التراث إلى ربط عضوي بين وظيفة اللغة - تعبيراً وإبلاغاً - وخصوصية انبناء المجتمع البشري في أساسه ، فالاجتماع الإنساني ما كان له أن يتأسس بما هو متأسس عليه لولا اللغة .

وإذا كان ابن مسكويه قد اكتسب اللغة بعداً سيولوجياً كاملاً (٥) /ص ١٩ ، فقد وفق ابن خلدون توفيقاً حاسماً عندما حلل الوظيفة الحضارية للغة ، مبيّناً تعلق قوتها بقوة أهلها ، وارتباط إشمارها بإشمار الأمة التي تتداولها (٦) . /ص ١٩ ، ٢٠ .

وفي الفصل الأخير من هذا الباب عرض المؤلفون لفهم القدماء العميق للغة من خلال مسألتين : الأولى ، مسألة اكتساب اللغة وتحصيل ملكاتها ، والأخرى ، مسألة أصل المراضعة والنشأة .

وفي القضية الأولى يضع المؤلفون أيدنا على مجموعة من النصوص التراثية في تحليل ظاهرة الاكتساب اللغوي ، ترتقى إلى أصل مراتب الموضوعية العلمية ، بما يحضدها من لحص اختباري وكشف تجريبي .

وحمل رأس المثاقين في كشف حقائق اللغة عبر مظاهر الاكتساب كان المعبري الفذ ابن خلدون ، فقد حالج المسألة من خلال تحديد مفهوم الملكة ، ثم عزل ، تمام الملكة عن دائرة الانفاظ المجردة ليسكبها في مبدأ التركيب ، جامعاً شرط بلوغ الغاية تكرار الفعل اللغوي عن طريق المصادرة والارتياض / ص ٢٠ . ثم يخلص من ذلك إلى نفي أن تكون اللغة سابقة بالطبع ، كما كان الأمر شائعاً .

أما المسألة الأخرى ، ونعني بها تناول الظاهرة اللسانية فيما يتصل بقضية أصل اللغة ، فقد عرض المؤلفون جملة من الآراء التراثية الغنية بالتحاليل التي قلبت الموضوع حل جوانبه المختلفة . ونستطيع أن نجعل ما عرض في أربعة اتجاهات : الأول ، يرى أن منشأ اللغة يقوم على الاتفاق والتدوير كما يقره أبو نصر الفارابي وغيره من الفلاسفة ؛ والثاني ، اتجاه يقيد المسألة ويضيقها بفكرة التوقيف كما بنى حزم الظاهري ؛ والاتجاه الثالث ، ويمثله ابن جني ، فيربط نشأة اللغة بمحاكاة الأصوات ؛ أما الاتجاه الأخير فيمثل عبد القاهر الجرجاني ، الذي يرى أسبقية المعنى على اللفظ الموضوع له .

وأياً ما كان الأمر فإن ما يستوقفنا هو ما وصل إليه بعض الرواد من موقف نقدي يرتقي إلى أهل مراتب الموضوعية العلمية ، التي أدت إلى خلق غط مفقود في نقد أصول المنهج المعرفي ، إلى حد جعل أبا حامد الخزاز يقول به الأمر إلى نفس منبع الخوض في مبدأ اللغات / ص ٢١ .

الباب الثاني :

وفي الباب الثاني يستعرض المؤلفون أسرين : الأول ، خاص باللغة بما هي موضوع للعلم عند القدماء ؛ والأخر ، يتعلق بالبنية النحوية ، ويمثله عناصر ثلاثة : الصوت والكلمة والتركيب .

وقد انتهى الأمر برواد التراث في البحث الأول إلى إقرار علوم اللسان من الوجهة المعرفية ، ولا فتاعهم بأن اللسان برغم تنوع عناصره ، وثقت استعمالاته ، وتصرف التكلم في محيطاته ، فيه من الكليات ما يبيحه لأن يضبط بشبكة من القوانين ، وأن يكون بفضل ذلك موضوعاً للعلم ، كما سحوا إلى تحديد منهجه انطلاقاً من المادة التي تكمن فيها الكليات ، أي الكلام في مختلف أشكاله ، مروراً بمرحلة النظر والتأمل ، لا استنباط القوانين وتقسيمها في مصطلحات ملأته لها ، ووصولاً إلى التصور الشامل لتلك القوانين بتحليلها قصد تقديمها في صورة متماسكة متكاملة . / ص ٢٤ .

وأما فيما يخص المحاور التي يقوم عليها علم اللسان فإن كثيراً من النصوص التراثية تؤكد أن لدى القدماء وهماً تاماً بمستويات الكلام (العصور - الكلمة - التركيب) ، لا يدل فحسب على قدرة على السمو إلى مستوى القضايا المعرفية ، بل يتم أحياناً عن الإقدام على وضع

المشاكل المنهجية ، والسعى إلى إيجاد الحلول الملائمة .

فعل المستوى الصوتي إن كان ما نراه في كتب النحو من تقسيم للأصوات العربية على حسب غايتها وصفاتها ووصف تعاملها ، أو البحث في الصوت من الناحية الفزيائية - كما عند إخوان الصفا - أو تجسيم حدوث الأصوات البشرية وتقطيعها ثم تشبيهها بأصوات الآلات الموسيقية طبقاً لابن جني - إن كان كل ذلك دالاً على ما بلغه البحث في هذا الموضوع من دقة فإن نقراً من الرواد قد جاوزوا ذلك كله ، إلى الخوض في سمات صوتية يشار إليها اليوم بالسمات فوق المقطعية ، ولا يمكن تقطيعها إلى صواتم ، ولا تحد بحدود الوحدات اللغوية المكونة للسلسلة الكلامية . / ص ٢٩ ، وهي ما يسميها ابن سينا بالنبرات ، في تطلق حنوثة عن النغم .

وهي عنده ليست رهينة حروف معين أو جزء معين من الكلام ؛ ومع ذلك لمعها ما يجعل القول « يستقر في الأنفس استقراراً أكثر » . / ص ٢٧ ، ومنها ما يعبر عن العواطف والأحاسيس المختلفة للمتكلم ، من حيرة أو غضب أو عبيد أو تضرع . / ص ٢٧ .

ونفهم من هذا التحليل أن هناك إدراكاً لتشعب موضوع النبر والتنظيم لدى القدماء ، يتم عن فهم شمولي واستيعاب لأدق القضايا في الظاهرة اللغوية .

وليس أقل من ذلك ما وقف عليه هؤلاء الرواد في مستوى آخر من هما الكلمة والتركيب يؤكد القدرة على مجاوزة الجزئيات ، وصولاً إلى تصورات شاملة ، مبنية على أساس من فهم صحيح لكون المستويات كلها تندرج في نظام محكم .

وتعد قضية الصيغة الاشتقاقية من أهم القضايا التي أدرك الرواد أبعادها ، وقد قام إدراكهم لها من خلال أسرين : الأول ، التمييز بين الحروف الأصلية والحروف الزائدة ؛ والأخر ، التمييز بين الحروف والحركات . وهذه الصيغة الاشتقاقية هي في نهاية الأمر أساس علم الصرف ، فتسكن من تحديد مجالاته ، وتوفر له في آن واحد وسائله الإجرائية . / ص ٢٧ .

وقد أمكن حصر الأصول ؛ وذلك لأنها لا تتجاوز عدداً محدوداً من الحروف يضاف إليه الحركات وحروف الزيادة . وبناءً على ذلك فقد نشأت مقاييس محددة لمعرفة أوزان جميع الكلمات فيما يسمى بالميزان الصرفي .

ولقد أفاد رؤاد المعاجم من الاشتقاق - خصوصاً الخليل بن أحمد - في حصر مركبات حروف المعجم كلها ، ومن ثم الإحاطة برصيد الكلمات العربية . ولما كانت دراسة بنية الكلام من الناحية الصرفية قد قامت على الكلمة ، فقد أغنى البحث فيها إلى مجموعة من الظواهر أشد ما تكون تعقيداً وتشعباً . فهناك وحدات مركبة ، يتسنى تحليل كل جزء منها

بوجود معناه ، وهناك وحدات مفردة ، يتم فيها تطابق بين اللفظ والمعنى ، وتم وحدات مركبة ذات عناصر متداخلة ، بحيث لا يمكن تعيين عنصر لفظي لكل معنى .

ويرى المؤلفون في هذا الجهد الذي بذله الأوائل ، بما يتم عنه من حرص على الذهاب بالتحليل إلى أبعد حدود التعمق والغبط ، أنه لا يختلف في جوهره عما نجده في اللسانيات الحديثة من بحث عن حل لقضية الكلمة أو الوحدة اللغوية المعقدة (٣) . / ص ٢٩ .

أما المحاور الأخرى من بنية الكلام ، وهو التركيب ، فقد قام عندهم حل جملة من القضايا ، ومنها تحديد العلم الذي يدرسه ، وقدرته في التنبؤ ، والخصائص التي تضمن إفسادته . / ص ٣٠ .

ففيما يتعلق بعلم النحو فإنه يتناول كيفية التركيب وأنواعه الثمانية عن طرائق التأليف من اختيار للعناصر الملائمة ووصفها وتقديم بعضها وتأخير البعض الآخر . / ص ٣٠ .

وبناءً عليه فإن مسألة الفهم والإبلاغ متوقفة بالضرورة على معرفة التركيب ؛ واللفظ في حد ذاته مفقود إلى المعنى مادام خارج السياق ؛ ومن هنا لا تكفي معرفة مفردات اللغة وأصنافها لفهم الكلام باعتماد المنطق . / ص ٣٠ .

ولهذا يتبين بالنحو أصول المقاصد بالدلالة ، ولولاه لجهل أصل الإفادة . / ص ٣١ .

وأياً ما كان الأمر فإن دراسة علماء اللسان لعناصر الكلام وتبويبهم لها وقائم على تصور عام لبنية الجملة العربية ، تتلخص بمقتضاه كل العناصر على اختلافها وتنوعها وتبين المصطلحات التي تسمى بها في ثلاثة : العدة والفضلة والمضاف إليه . / ص ٣١ .

ويخلص المؤلفون في هذا الباب إلى أن النظر في بنية الكلام وإن احتاج إلى التفكير إلى أن ينطلق من لغة معينة تلتفت إلى الوحي الخاص وبحول بين وبين الوصول إلى القضايا الكلية لبنية الكلام البشري ، فإن أحلام التراث من فلاسفة ونحاة قد تناولوا في هذا الصدد من المواضيع ما يتجاوز اللغة الخاصة التي اهتموا بها ، وأبدوا من الآراء ما يمكن اعتباره أحياناً جذيراً بنظرية لسانية عامة . / ص ٣٢ .

الباب الثالث :

وإذا كان حد اللغة وبنية الكلام من المحاور الأساسية التي دارت عليها النظرية اللسانية والشعرية في تراثنا الفكري ، فقد تطرق المؤلفون إلى محور ثالث يعدّ مكملأ أساسياً للمحورين السابقين ، ونعني به هو الدلالة .

وانطلاقاً من النظر إلى اللغة بوصفها جهازاً اصطلاحياً - منشؤه العلاقة العرفية بين شبكة من الدوال تتحول بالاصطلاح إلى شبكة من الرموز المقترنة بمدلولاتها المحددة تسمى لأعلام الفكر

اللغوى أن يقفوا على حقيقة العلاقة القائمة بين ألفاظ اللغة ومعانيها ، التي هي ضربٌ من الاقتران الوضعى الذى لا يستند فى منشئه إلى أسباب أو قرائن منطقية . وبطالعنا القاضى عبد الجبار بنمط من المحاجة المستوفية لحقوق الاستدلال البرهانى على احتياطية العلاقة بين الألفاظ ومعانيها من خلال مجموعة من البراهين .

وتنقسم هذه البراهين إلى نوعين : اختياري وتقدرى ؛ فالأول ، مثل « تبدل دلالات الألفاظ فى نطاق اللغة الواحدة من حقبة لأخرى ؛ وهو ما يجعل الشيء الواحد تتعاقب عليه الأسماء المختلفة وإن لم يتغير حاله » / ص ٣٤ .

والآخر يفترض فيه « أن أهل اللغة لو تعلقت رغبتهم بأن يحكموا دلالة الألفاظ فيجعلوا لفظ الطويل لمعنى القصر ، ولفظة القصير لمعنى الطول ، لما حال بينهم وبين ما رغبوا فيه » / ص ٣٤ .

هذا من الناحية اللسانية . أما من الناحية المعرفية فقد انطلق هؤلاء الرواد فى معالجة أركان الدلالة « من تحليل بنية المثلث الدلالي^(١١) وعلاقة أضلاعه بعضها ببعض » / ص ٣٥ .

ومن هذا المنظور يستعرض المؤلفون أركان الدلالة لدى أهل التراث العربى ؛ فالغزالي ينطلق على أساس من تصنيف وجود الأشياء فى الكون فى مراتب ؛ « فيجعل الأولى خاصة بالمرجع ، مصطلحا عليها بحقيقة الشيء فى نفسه ، والثانية خاصة بالمدلول ، وتعنى ثبوت مثال حقيقة الشيء فى الذهن ؛ والثالثة - وهى مرتبة الدال - تعنى تأليف صوت بحروف تدل عليه » / ص ٣٦ .

ويخلص حازم القرطاجنى إلى النظر إلى حقيقة الحدث الكلامى بوصفه تركيبه صوتية مقطعة ، مع إلحاح على العلاقة الوثيقة بين المدلول والمرجع ، على أساس أن الأول متصور ذهنى ، والآخر حقيقة خارجة عن الذهن فى أصلها .

ويقدم ابن سينا تصنيفاً ثنائياً يمتثل فى التوحد فى عناصر المعنى من جهة ، والاختلاف باختلاف الأمم والمواضع من جهة أخرى . فى الأولى يقوم وجود الأشياء من حيث هى « صورة فى الوهم أو العقل مأخوذة عنها » / ص ٣٧ .

وفى الآخر يقوم الوجود اللغوى الذى مداره أصوات مركبة ملفوظة « تدل على الصورة التى فى الوهم أول العقل » / ص ٣٧ .

ويعد أبو حامد الغزالي من أكثر العلماء تعمقاً وحرصاً فى إضفاء العلاقة الإدراكية بالوظيفية الدلالية ، حيث ذهب إلى أن القوى المدركة محصلة لضبط حدود المعانى ، مفسساً لها إلى ثلاث قوى : الأولى ، هى القوة المحسوسة ، ووظيفتها تمكين البصر من إدراك المراتب ؛ والثانية ، هى القوة الخيالية ، ووظيفتها اختزان صورة الأشياء المرئية بعد اختفائها عن البصر ؛ والثالثة ، هى

القوة العاقلة ، وعليها تتأسس عملية تجريد الدلالات من أشخاص الأشياء وأحيان ذواتها بتحويلها إلى مثالات مختزنة فى الذهن . / ص ٣٨ .

وعرض المؤلفون فى الفصل الثالث من هذا الباب مسألتين تتعلقان بإشكالية الدلالة : الأولى ، تتعلق بتصنيف الدلالي ؛ والأخرى ، خاصة بقضية التحولات الدلالية .

وفى الأولى حدد المنظرون الأوائل ثلاث مراتب لاقتران اللفظ بالمعنى ، وأطلقوا على كل منها : دلالة . فدلالة البيت على البيت هى دلالة المطابقة ؛ وحدها أن يكون اللفظ موضوعاً بالتحسين لمعناه ؛ ودلالة البيت على السقف وعلى الحائط دلالة تضمن ؛ وحدها أن يتجرى اللفظ على معناه وعلى معنى آخر يكون جزءاً من المعنى الذى يشويه ؛ ودلالة السقف على الحائط دلالة استتباع والتزام ؛ وحدها أن يكون اللفظ دالاً بالمطابقة على معنى ، ويكون ذلك المعنى يلزمه معنى غيره على سبيل الاستتباع والمصاحبة . / ص ٣٨ ، ٣٩ .

ويستخذ التصنيف الدلالي وجهة أخرى خلاصتها أننا إذا قمنا بقياس ألفاظ الرصيد اللغوى فى لغة ما إلى مخزون المعانى المبرر عنها فإنه يتولد عندنا مجموعة من الاحتمالات : إما أن تكون متباينة ، فتختلف الدوال باختلاف المدلولات ؛ وإما أن تكون مترادفة ، فتختلف الدوال والمدلول واحد ؛ وإما أن تكون من قبيل المشترك اللفظى ، فيجتمع لدال واحد مجموعة من المدلولات ؛ وإما أن تكون متساوية ؛ وهى التى تطلق على أشياء متغايرة بالعدد ، ولكنها متفقة بالمعنى ، كلفظ الرجل . ويضيف ابن مسكويه بعداً خامساً يختص بالأسماء المشتقة^(١٢) . / ص ٤٠ .

أما الآخر ، وهو ما يختص بالتحولات الدلالية ، فنجد أن رصد المؤلفين لمفهوم هذه التحولات الدلالية لدى الأوائل ، يؤكد لهم - بما لا يدع مجالاً للشك أو الشك فى الحكم - سبق والريافة فى إحكام تقنيات التحليل اللسانى والدقة الموضوعية . فالمعروف فى النظرية اللسانية الحديثة أن التحولات الدلالية مسألة تحدث من خلال مقتضيات وتجعل الدال ينزاح عن حقله المعنوي ليكتسب قدرة الإيماز يحفل آخر قد يكون مستحدثاً أصلاً ، وقد يكون متعارفاً ومدلولاً عليه بلفظ غيره . / ص ٤٠ وبعد المجاز السند المبدئى لهذه التقلبات .

ومن نماذج التشرىح الفنى لقضية التحول الدلالي ما يقدمه أبو يعقوب السكاكى من خلال التفریق بين الحقيقة والمجاز فى معان الألفاظ ، مؤكداً « أن الضرب الأول هو من دلالة الألفاظ على المعنى ، والضرب الثانى من دلالة المعنى على المعنى . ولذلك فالألفاظ حين يستعملها الإنسان قد يكون قاصداً بها معناها الذى هى موضوعه له ، وقد يكون طالباً بها معنى معناها^(١٣) . » ولكن مبدأ انبناء اللغة على التحولات الدلالية لا يمكن أن يكون عشوائياً ؛ لأن

ذلك يؤدى إلى تعطيل اللغة عن وظيفتها الإبداعية ؛ وهذا ما جعل المجاز محكوماً بقانون القرينة ، وهى مفتاح عبور الدوال إلى حقول المدلولات الطارئة^(١٤) . / ص ٤١ .

وقد نحا عبد القاهر الجرجاني بقضية المجاز نحو جعلها مبحثاً فى مدلولات اللغة قبل أن يكون مبحثاً فى دوالها ؛ وذلك « لأن وصف اللفظة بأنها حقيقة أو مجاز حكم فيها من حيث إن لها دلالة على الجملة لا من حيث هى عربية أو فارسية » . / ص ٤١ .

ويخلص عبد القاهر إلى فهم أسرار عملية التحويل الدلالي « فيأتينا بأوضح تعريف للمجاز وأدق . . فإذا بالمجازيات باب تسلكه اللغة فتستقل من أداء وظيفتها الإخبارية إلى أداء الوظيفة الإبداعية^(١٥) . » / ص ٤٢ .

الباب الرابع :

لقد تعرض المؤلفون لمسألة مبهجة على جانب كبير من الخطورة ؛ ذلك بأنهم قد هنونوا هذا الباب بمنوان : أدبية الكلام . ولم يكن من اليسر أن يطلق عليه نظرية الأدب ؛ إذ الفرق بين مفهوم الأدب قديماً وحديثاً ، المتمثل فى عدم وضوح مقولة الأجناس الأدبية عند القدماء ، والتفكير فى ظاهرة الأدب انطلاقاً من الشعر ، وامتزاج الظاهرة الأدبية بالظاهرة المعنوية ، قد دفع المؤلفين دفعا لاختيار العنوان الأول .

وأما ما كان الأمر فقد كشف المؤلفون فى هذا الباب « عن حرص النقاد والبلالين والعلماء بالشعر جملة على تحديد المفاهيم الأساسية الجارية فى مؤلفاتهم ، ورسم معالم المنهج الذى ينتهجون ، للإحاطة بخصائص الفعل الشعرى البنيوية والوظيفية » . / ص ٤٣ .

ومن أهم القضايا التى أوضحها المؤلفون فيها طرخته نصوص التراث لابلية الجسودة والحسن للتعطيل/ص ٤٣ أو عدم قابليتها لذلك . وقد بينوا أن لرواد التراث مواقف مختلفة تبعاً لاختلاف نظرتهم الأدبية ومدى فهمهم النقدى .

فعل حين يرى بعضهم أن من تمرس على كلام العرب وغواصه التعبيرية يرفض ما يعرض عليه من كلام خارج على أساليبهم وغير جار على سننهم ، مع المعجز عن الاحتجاج لرفضه/ص ٤٢ . نجد - على النقيض من ذلك - من يشترط لكل كلام تستحسنه « أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة ، وعلة معقولة »^(١٦) . / ص ٤٤ .

وقد أرجع المؤلفون هذا التباين إلى قصور القوانين عن الإحاطة بأسرار البلاغة وعدم جدواها فى حصول ملكة الذوق وترسيخها .

وعرض المؤلفون فى ختام هذا الفصل على قضية تمتد من أهم القضايا التى تشغل النقاد وعلماء الأسلوب فى هذا القرن ، فى ضوء ما طرحه رواد التراث ، وتعنى بها قضية البحث عن المعيار ومرتبة الكلام التى تقاس عليها بقية المراتب .

شأنها شأن ما تعبر عنه - بوصفها وجوداً لا حيز له .

ومن ثم كان إدراك الفرق العقل بين المصان مقدمة ضرورية لإدراك الفروق بين مختلف الأشكال اللغوية (١٧) . /ص ٥٢ .

والطريقة الأخرى أدبية فنية ، على أساس أن الصورة طاقة من طاقات الكتابة الأدبية ، ومولود من أهم مولدات الشعر . فقد انطلقت دراساتهم من خلال المجاز ، بما هو مؤسس للظاهرة الأدبية جملة ، إلى دراسة أنواعه ، وتختلف العلاقات التي يقوم عليها ، وأهميته في أداء المعنى . /ص ٥٢ . وقد غلصوا - ولا سيما عبد القاهر الجرجاني - في الحديث عن الاستعارة إلى تصورين ، يفصل اليوم بينهما في دراسة الصورة ، وهما : الاستعارة في مستوى اللفظ المفرد ، والاستعارة في النص . /ص ٥٢ .

ولكن كان هذا الفصل غير حاسم ، لقد طرحت مجموعة من المفاهيم التي لها خطرهما في الدراسة الأدبية ، مثل مفهوم الادعاء ، وهو عند عبد القاهر من المفاهيم الفاترة في تحليله للاستعارة ، وحاصل جعل تصوره للتجزؤ في العبارة .

وقد غلص عبد القاهر إلى أننا في الاستعارة لا ننقل لفظاً من معنى إلى معنى ، وإنما ندعى للطرف الأول معنى الطرف الثاني ، فالتجزؤ يقع في معنى اللفظ لا في اللفظ . /ص ٥٣ . وليس يخفى ما لهذا المفهوم من أهمية حيث يتضح أن المجاز قوامه تراكب معنيين ، وأن فعالية الصورة تنبع من هذا التراكب .

ومهما يكن من شيء فقد كانت للتراث العربي في فعالية الصورة مساهمات جذيرة بالاعتبار والاستحضار ، إذ يخطر الكثير منها في مشاغلنا المعاصرة . /ص ٥٣ . كذلك فإن الناظر في هذا التراث يتضح له ، أن التفكير في ظاهرة الشعر انتهى ، برغم انطلاقه من تجربة مخصصة إلى وضع كليات غايتها الإحاطة بعمل الشعراء إحاطة تتجاوز التجارب المخصصة وتحسبها في نفس الوقت . /ص ٥٤ .

وأما ما كان الأمر فإن دراسة جادة مثل هذه - ليست التصوص المدرجة فيها إلا هيئة تشير إلى بعض المفاهيم المتعلقة بالنظرية اللسانية والشعرية في التراث العربي - نأمل أن تكون نواة ومادة مهيأة لمزيد من القراءة العلمية والاستنتاج المعرفي ، سعياً إلى تشكيل إطار عام يندرج فيه تصور الفكر العربي من خلال نصوصه التراثية فيما يختص بالنظرية اللسانية والشعرية .

أن يتكشف العرض للحاضرين .
(٣) ن ١٠ من التصويب إلى الملائة -
الفارابي .

وحسبان هيئة الكلام عماد أدبيته ، قد اتخذوا أشكالاً مختلفة في التراث العربي ، سواء حل أيدي البلاغيين والعلماء بالشعر ، أو الفلاسفة الذين درسوا خصائص الشعر من خلال كتاب أرسطو : « الخطابة » و « الشعر » . ولهذا فقد انتهوا إلى أن البراهين ثمان : قسم التعاليم ، ولا اعتبار فيه للفظ لأن غاية اللغة فيه التحقيق والمطابقة . /ص ٤٩ . والقسم الآخر ، وهو خاص بالخطابة والشعر ، « فلابها للإقناع والتخييل وإيقاع المحكيات وتجب الاحتفاء فيها بالانفاظ ، لأن متاعاً هذا النوع من البرهان غايته تزويج المعنى باللفظ ، على حد عبارة الشيخ الرئيس ، والاحتفال على سامعه أو قارئه لإيقاع انعطلة الأشياء والإيحاء بأشباعها » . /ص ٤٩ .

ولما كان الشعر بناء باللغة ، لا يسمى إلى إثبات الحقائق ، بل تجاوز غايته ما يؤدبه معهود الكلام المقود على احتذاء السمت في الإجراء ، خرج من حدود المنطق . /ص ٥٠ .

إذ « يكتفى فيه بالتخييل والذهاب بالنفس إلى ما تراتح إليه من التعليل » (١٨) . /ص ٥٠ .

وهذا ما جعل باب الكذب والتقول والاختلاف مفتوحاً على مصراعيه في الشعر .

فقد ترتب على أهمية الهيئة في الشعر أنه بحث في المادة من الشكل ، أو عن صياغتها طبق شكل ، وأعضائها له بالمهارة والخلق .

ولقد كان من الطبيعي أن ينتهي بهم البحث في الأشكال والمهيشات إلى طرح قضية الصورة . /ص ٥١ .

وقد جعل المؤلفون قضية الصورة في التراث العربي محورا أصيلاً لدراساتهم ، فقد أباؤوا بشكل يجعل ومركز أن القدماء تناولوا الصورة بطريقتين : الأولى نظرية ، يبنوا فيها مسوغات نسبة المحسوس ، وهو الصورة ، إلى المعقول ، وهو المعنى والعبارة عنه . /ص ٥١ .

وقد لجأوا في ذلك إلى مفهوم القياس لتبرير نسبة الشكل إلى ما لا يقبل شكلاً . وبناءً عليه فإن الفرق الذي يدركه العقل بين معنى ومعنى إنما هو فرق في الصورة ، فمما كالفارق الواقع بين صورة شخص وشخص . /ص ٥٢ .

وقد أفضى بهم هذا الفكر إلى النظر إلى اللغة -

لفقد « حذد العرب أدبية الأدب بخصائص بنيتها اللغوية التي عدوها عدولاً وكلاماً خرجاً غير مخرج العادة » . /ص ٤٥ .

وبناءً على النظر إلى لغة الأدب بوصفها انتهاكاً وخروجاً على المألوف في الكلام ، وعدولاً يقتضى معرفة النقطة التي عدل بالكلام عنها ، فإنه يتعين الإجابة عن السؤال التالي : كيف يحدث الشعر وكيف تتولد الشعرية ؟

تتفق نصوص التراث على أن « الشاعر يلتقط من الرصيد المشترك بينه وبين الناس ، أو بينه وبين غيره من الشعراء ، مفردات يمزج بينها مزجاً يتوافق في العبارة غرضه ، ويؤدي غرضه ، فيخرجها عجيبة يدهب خصائص المفرد في المركب ، ويتبدع بالضم والتأليف نسيجاً مغايراً في الصفات للمفردات ، حتى لكأن الجنس غير الجنس ، والمصدر غير المعدن » . /ص ٤٤ .

وطبقاً لما استقر من نصوص تراثية لاحظ المؤلفون أن النقاد العرب قد عدوا الشاعر صانع كلام ومصور أشكال ، لا يختلف عمله عن عمل غيره من الصنائع ، الذين تقوم صنائعهم على المزج والتركيب والتعليل بالتصوير . /ص ٤٦ .

وهذا يفسر مدى تشبيهم بالطبيعة الشكلية للعمل الشعري . ومن هنا كان لبعضهم رأى يمثل في « أن المعاني موجودة عند كل أحد ، وفي طوع كل فكر منها ما يشاء ويرضى ، فلا تحتاج إلى تكلف صناعة في تأليفها ، وتأليف الكلام للعبارة عنها هو المحتاج للصناعة » (١٩) . /ص ٤٨ . وعبارة غاية في الاختصار فإن الشاعر عندهم شاعر بما أبدع لا بما فكر .

وقد ارتبطت نشأة الشعر عندهم بقضية عمل جانب بالغ الأهمية هي الفرق بين القدرة على إنجاز النص البليغ والعلم الواسع باللغة ، ومعرفة فقهها وأسرارها .

وقد ذهبوا في ذلك مذاهب كثيرة ، أهمها التفريق بين مصطلحي الوضع والهيئة نسبة إلى الكلام .

وذلك أن البلاغة لا تحصل من وجهة نظرهم بالمعرفة الوضعية باللغة ، أو معرفة الأوضاع على وجه أدق ، كالفارق بين معاني الحروف وتختلف الأدوات ، وقوانين وقواعد الأساء على المسمايات ، وسياسة التراكيب ، وإنما تكون بالمهيشات التي لا وضع لها ، ولا وجود إلا في النص وصورة الكلام مؤلفاً . /ص ٤٦ ، ٤٧ .

ولقد رأى المؤلفون أن أهمية اللغة في الأدب -

الهوامش

- (١) ن ٣ تصنيف الأنظمة الدالة - ابن وهب الكاتب .
- (٢) عقد الحساب اصطلاح تعارف عليه العرب

- (٤) ن ١٩ « الكلام أخبار بمعنى » - رسائل أخوان الصفا .
- (٥) ن ٢٥ « وظيفة اللفظة ويقاء الجنس » - التوحيدى وابن مسكويه .
- (٦) ن ٢٩ « غلبة اللغة بغلبة أهلها » - ابن خلدون .
- (٧) ن ٧٥ « مشكلة تحديد الكلمة والوحدات الدلالية الدنيا » - الاسترأبافى .
- (٨) ن ٩١ « نسبة ارتباط الألفاظ بالمعاني » -
- القاضى عبد الجبار .
- (٩) والمقصود بالثلث هنا المحاور الثلاثة : الدال والمدلول والمرجع .
- (١٠) ن ٩٨ « أسباب اختلاف الدوال واشتراكها » - التوحيدى وابن مسكويه .
- (١١) ن ٨٨ « الاستدلال على عرقية الدلالة » - السكاكى .
- (١٢) ن ١٠٣ « دلالة الحقيقة ودلالة المجاز » - السكاكى .
- (١٣) ن ١٠٢ « حد الحقيقة وحد المجاز فى اللغات الطبيعية » - عبد القاهر الجرجانى .
- (١٤) ن ١٠٨ « جودة الكلام قابلة للتعليل » - عبد القاهر الجرجانى .
- (١٥) ن ١١٥ « بلاغة الكلام فى مطابقة المبان للمقاصد » - ابن خلدون .
- (١٦) ن ١٢٢ « الشعر لا يجرى على حدود المنطق » - عبد القاهر الجرجانى .
- (١٧) ن ١٢٦ « فى الصورة » - عبد القاهر الجرجانى .



رسائل جامعية

مقاييس نقد الشعر عند المعتزلة

في القرن الرابع الهجري

عرض : كريم عبيد هليل

عرض لرسالة الدكتوراه التي تقدم بها الباحث كريم عبيد هليل إلى قسم اللغة العربية بجامعة القاهرة . وقد أشرف على الرسالة الأستاذ الدكتور عبد المنعم تليمة ، وناقشها الأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الرحمن ، والأستاذ الدكتور عبد الحكيم واضي . وقد أجهزت الرسالة بمربة الشرف الأولى .

يحاول الكشف عن جماليات امتزاج الوحدات الصوتية بعضها ببعض في ضوء وهي الناقد بطبيعة هذه الوحدات وكيفية امتزاجها ، ومقدار ما تؤدبه من أبعاد جمالية ، معتمداً بذلك على بعض القوانين الصوتية في تفسير نقل الوحدة الصوتية وخفتها ، ومدى اقتران هذين البعدين بجوانب جمالية .

أما من جهة النظام الصوتي فتتصرف هيئة الناقد إلى تضاير الدلالات التي تنطوي عليها بنية الكلمة العربية ، وأثر السياق في تحديد هذا التضاير ، ومقدار ما ينطوي عليه من أبعاد جمالية ، مثل : الأفراد والجمع ، والتعريف والتكثير ، كما يحاول الكشف عن طبيعة الصيغ الصرفية ومدى ما تؤدبه من دلالات جمالية إذا استخدمت مسندة لخصائص معينة أو تمحورت عنها .

ونلتقي في النظام النحوي بقضايا عدة ، منها ما يتصل بمفهوم الفصاحة عند القاضي عبد الجبار ، وهو يمثل معياراً يتميز فيه النص الأدبي من حيث الحسن والقبح ، ويتحدد للفصاحة بعدان : أحدهما يجعلها مقترنة بجزالة اللفظ وحسن المعنى ، ويتحدد الثاني في كيفية تضام الكلمات بعضها إلى بعض ، ومواقع هذه الكلمات ؛ لأن الفصاحة تظهر في الكلام «بالضم على طريقة مخصوصة» ، إذ تتحدد من خلال معرفة الكلام وما ينطوي عليه من دلالة من حيث الوضع ، والكيفية التي تضام بها الكلمات ، مماثلة لتضام الوحدات الصوتية في الكلمة ، إضافة إلى الكيفية التي يتم بها تركيب الكلمات ، لتكون إزاء علم النحو ، وإزاء وظيفته ، ودوره في الكشف عن الدلالة من حيث مواقع الكلمات داخل التركيب .

إن جماليات النظام النحوي لا تخضع لمعيارية علم النحو التي تعني بمستوى الصحة والخطأ في الأداء ، وإنما تعني بأداء النظام النحوي دلالات جمالية ، من حيث التقديم والتأخير ، والحدف والمطف ، ونحوهما من القضايا النحوية .

ويعني الفصل الثاني بالمقياس البلاغي الذي اقتضى ابتداء التمايز بين الأداء النمطي والأداء الفني من حيث التشكيل والتغاير الوظيفي ؛ إذ يهدف الأداء النمطي إلى مجرد الإيهام والإبانة ، في حين يجاوز الأداء الفني الإيهام إلى التأثير وتأدية دلالات جمالية . وتتمثل العلاقة بين الأدائيين - غالباً - بأنها علاقة تجاوز وانتزاع ، يمثل فيها الأداء الفني انتهاكاً متعمداً لطبيعة الأداء النمطي ؛ وبهذا ينطوي على أبعاد دلالية وجمالية جديدة .

فالمساواة - على سبيل المثال - في المصطلح البلاغي تمثل الأداء النمطي ، في حين يمثل الإطناب والإيجاز انتهاكاً متعمداً له . ووضعتنا أمام مستويات الحذف والتقديم والتأخير بوصفها ألواناً متعددة لهذا

إن المقياس النقدي لا يمثل أداة منفصلة عن الفكر وعن طبيعة المشكلات التي أفرزها الواقع ، بل هو خاضع لها بدرجات متفاوتة بحسب نوعية المقياس ودوره في معالجة النص الأدبي ، وإجابته عن المشكلات التي يلمح الواقع عليها ، كما أن المقياس النقدي ليس منفصلاً عن العناصر المكونة للتصور النظري النقدي إن لم يمثل الجرم الذي يركز عليه هذا التصور ؛ ولذا فإن دراسة المقياس تمثل محاوراً وتفاعلاً بين الفكر وأدوات المعالجة من ناحية ، والفكر والتصورات النقدية من ناحية أخرى .

ونأسس هذا البحث على تمهيد وأربعة فصول . أما التمهيد فقد خصص للتمهيد بمحورين ، يتعلق أولهما بوصف مصادر البحث من ناحية المضمون والبيبلوغرافيا من جهة ، وتقويم الدراسات التي تعرضت لموضوع بحثنا على نحو من الأنحاء من جهة ثانية ؛ ويعني المحور الثاني بالأسس الفكرية للمعتزلة ، التي تتجلى من خلالها مواقفهم المتعددة ؛ فبالتمهيد يتحدد موقفهم من الله والعالم ؛ وبالمعدل يتحدد موقفهم من الإنسان وحريته ؛ وينطوي الوجد والوحيد على موقف المعتزلة من مصير الإنسان ؛ ويتحدد في منزلة بين المنزلتين موقفهم من النظرية الأخلاقية ؛ أما الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر فيحدد موقفهم من القضية السياسية ، وكيفية إحداث التغيير الاجتماعي .

وقد اختص الفصل الأول بالمقياس اللغوي ؛ وهو يهدف إلى الكشف عن جماليات الأنظمة اللغوية ، الصوتية والصرفية والنحوية ، ويركز على التمايز بين معيارية هذه الأنظمة ومدى توظيفها لتأدية دلالات جمالية . فمن جهة النظام الصوتي

يمثل التراث النقدي وجوداً موضوعياً مستقلاً عن الوعي ، غير أن دراسته لا تنفصل عن تصورات معاصرة تحاول الإجابة عن تساؤلات ملحة ، ولذلك يلتقي الباحثون بتصورات متباينة يستسلم بعضها للتراث النقدي ، ويحافظ على قيمه وأفكاره بكل ما ينطوي عليه هذه القيم والأفكار من سلب وإيجاب ، ويحاول بعضها الآخر التفاعل مع التراث النقدي ، وتحملة غوامضه وتنمية قيمه ؛ ففي الوقت الذي يحاول فيه التصور الأول النظر إلى الماضي بوصفه ثابتاً ، ويعتمد إلى صياغة الحاضر في ضوءه ، فإن التصور الثاني يتفاعل مع التراث ويتحاور معه لإدراك مفاهيمه وقيمه ، وليكشف عن مكوناته وهنائه . ولا ريب أن كل دراسة للتراث النقدي إنما تمثل عودة منحاظة على نحو من الأنحاء ؛ لأنها تفتش فيه عن إجابة لمعضلات معاصرة . ولا تثريب على هذا اللون من الانحياز إن كان يعمل الماضي والحاضر متحاورين ، بحيث لا يسقط الحاضر على الماضي .

وتتجلى في حاضرنا النقدي مشكلات عدة أرى أن مشكلتين منها في غاية الأهمية ؛ إحداهما ذاتية التعبير النقدي ، ومحاولة مجازته إلى ضبط علمي عقل ؛ والأخرى مشكلة المقياس النقدي الذي يستخدمه الناقد في نشاطه . ويمثل هذان البعدان حافزين مهمين يدفعان إلى دراسة التراث النقدي والتحاور معه . وقد اخترت المعتزلة بوصفهم فرقة إسلامية متميزة بخصائصها ومكوناتها ، ولما تتسم به من جعلها العقل محوراً أساسياً في التفكير ، ولأنها حاولت تفسير كل ظاهرة تفسيراً عقلانياً منضبطاً ، فهي من هذه الناحية تصطنع العقل من أجل الكشف عن الظواهر وعقلها ، ومحاولة الإجابة عن مسبباتها ، ومجازرة ذاتية التعبير إلى مزيد من الدقة والإحكام .

الشكل للوحدات الصوتية ؛ ولذلك حاول إرجاع ماهية الشعر إلى جذره اللغوي ، فرده هذه المرة إلى قوة خفية كامنة في الشاعر ، لا يشاركه فيها غيره ، أو الذهاب إلى أن ماهية الشعر تتحدد بالتمايز اللغوي للنص الشعري ، الذي أدرك منه الناقد بعض خصائصه ، كالإشارة ، والاختصار ، والإيماء إلى الأغراض ، وحذف فضول القول .

وترجع مهمة الشعر إلى أحد بعدي النافع والجميل . ومعنى النافع بالموضوعات الاجتماعية ، وتكون قيمة النص الشعري واقعة - في الغالب - خارج النص الشعري ، ويتحول الوجود الخارجي إلى معيار يحدد طبيعة النص الشعري ويحدد مهمته أيضاً . أما الجميل فإنه يرجع وظيفة الشعر إلى زينة كائنة في التشكيل اللغوي للنص الشعري ، لنبهت دور الشاعر والناقد في إظهار براعتهم في الكشف عن هذه العناصر الجمالية التي تولد المتعة والانبهار من جهة صياغة الشعر وتمايز لغته ، أو من جهة هنيئة البالغة بالألوان البلاغية .

إن هذا البحث قد تتبع مقاييس نقد الشعر من أبسط مستوياتها إلى أكثرها شمولاً ؛ بمعنى أنه تتبع المقاييس ابتداء من عناصرها الجزئية بالوحدات الصوتية منفصلة أو متصلة بغيرها ، إلى تتبع عناصر القيمة في النص الشعري ، وماهية الشعر ، وتأديته للوظائف المختلفة . وهذا يعني أن البحث قد أحاط في الوقت نفسه بمفومات التصور النقدي من زوايا مختلفة .

وينبغي أنؤكد هنا أن تناول مقاييس نقد الشعر بأنماطها المختلفة - اللغوية والبلاغية والنقدية والجمالية - منفردة إنما فرضته طبيعة البحث ؛ لأن هذه المقاييس لا يستقل بعضها عن بعض ؛ فهي تتفاصل وتتقاطع ، وتتشرك في بعض الخصائص والمكونات ؛ فالمقياس اللغوي مثلاً ليس مستقلاً عن أداء أبعاد جمالية ، كما أن المقياس البلاغي ليس منفصلاً عن الأنظمة اللغوية ؛ فالفصل هنا إنما فرضته طبيعة البحث .

نتأجه مجرد التوصيل ، بل على نحو الإشارة والإيماء .

أما بناء القصيدة فيتجلى في ظاهرها في هذا التكرار المؤلف الذي تتتابع فيه الآيات الشعرية الواحد تلو الآخر ، ولكنه يخضع - من ناحية أخرى - للون من البناء العقل ، يقترب إلى حد كبير من الخطبة . ولذلك اشترط الناقد في الشاعر أن يجتهد في حسن الاستهلال فالتخلص ومن ثم الخاتمة ، ليرك هذا التسابع المنطقي آثاره على المتلقي ؛ لأنه بهذا الترتيب - فيما يرى الناقد - يستطيع الشاعر أن يصطف إليه أسمع الحضور ويستميلهم إلى الإصغاء .

ومعنى الفصل الرابع بالمقياس الجمالي ، فيدرس القيمة التي ترجع لدى المعتزلة إلى أحد بعدي الحسن والقبح ، وهما يمثلان قيمتين متضامتين لمقومات عقلية بحتة . ويتفاوت الكشف عن القيمة من خلال نظرتين متعارضتين ، تحاول إحداها الكشف عن القيمة ، وتلمس عناصرها خارج النص الشعري ، في حين تعتمد الثانية على الكشف عنها في التشكيل اللغوي للنص الشعري .

ومعنى هذا الفصل كذلك بالمثل الأعلى بوصفه معياراً جمالياً له علاقته بالصورة الذهنية المجردة من جهة ، وبالواقع من جهة ثانية ، ويؤثر في كيفية تشكيل القصيدة ، ولكنه على كل حال يفسد الصورة الذهنية المجردة التي ينتزعها الإنسان من واقعه وخبرته ، ومن رؤيته التي حددت له موقفه من العالم والإنسان وعلى الرغم من أن المثل الأعلى يمثل صورة ذهنية مجردة ، فإن تطبيقاته تتجلى فيها الخصائص الحسية والجزئية ، وبخاصة في مثال الجمال للمرأة .

أما ماهية الشعر فتحدد أولاً بالخصائص الشكلية متمثلة في الوزن والقافية . غير أن الناقد يرى أن ماهية الشعر لا تنحصر في الانتظام الخارجي

الانتهاك المقصود ، كما يضعنا - من ناحية أخرى - أمام قضية المحكم والتشابه ، ودور التأويل في الكشف من خلال التراكيب عن الدلالات والمستويات الظاهرة والباطنة لدلالة الآية القرآنية الكريمة ، بمقدار انسجامها أو معارضتها للأصول الفكرية التي يصدر عنها المعتزلة . وهذا كله يضعنا أمام قضية المجاز التي اشتهر بها المعتزلة ، ومن ثم يكون التبرج على التشبيه والاستعارة لاستكمال أبعاد المقياس البلاغي من وجوهه المختلفة .

ويختص الفصل الثالث بالمقياس النقدي ، وهو يعني بلغة الشعر ، والإيقاع ، والصورة الشعرية ، وبناء القصيدة . فمن جهة لغة الشعر يعني الناقد بالألفاظ من حيث انتفاؤها وكيفية تركيبها ، لأنها تمثل في تصوره جوهر لغة الشعر ؛ ولذلك أولاها عناية فائقة ، واشترط لها شروطاً ، منها ما يتصل بالمعنى والكشف عنه ، ومنها ما يتصل بالمتلقي وكيفية التأثر فيه ، كما أن لغة الشعر من زاوية أخرى تخضع لمؤثرات خارجية ، كالبينة الاجتماعية والثقافية ، أو تخضع لمؤثرات داخلية ، كالطبع وأثره في رقة الشعر . ولم يقتصر الناقد على ذلك ، بل عني بالتمايز بين التعقيد والغموض ، وكون الأول مرتبطاً بالألفاظ وكيفية تركيبها ، وكون الثاني مرتبطاً بالمعنى .

أما الإيقاع فينشأ عن التكرار والتوقع المنتظم ؛ وهو تتابع للوحدات الصوتية على نحو من الأنحاء ، كما هو الحال في البناء العروضي ، أو على نحو مماثل صوتي في آخر كلمة وأخرى ، كما هو الحال في الأسجاع ، أو التكرار بصيغته الأولية التي تعتمد تكرار كلمة أو مقطع ونحوهما .

وقد عني هذا الفصل كذلك بالصورة الشعرية وكونها لا تعني مجرد التصوير الحسي ، لصلتها الوثيقة بتجربة الشاعر . ولذلك فالصورة الشعرية من هذه الزاوية تشكيل لغوي خاص ، يصور تجربة الشاعر لا على نحو الإبانة والوضوح ليقصد من

رسائل جامعية

خصائص اللغة الشعرية في مسرح صلاح عبد الصبور

عرض : وليد منير

الصبور في أغلبها قد وجدت
بلورها الجينية الأولى ،
وترددها - تشكيلاً ورؤية - في
قصائد غنائية عدة من قصائده ،
على نحو يتيح للباحث رصد
أساس (القيم الخلاقية) بين
الشكلين التعبيريين في شعره ،
والوصول إلى إبراز المحددات
الفارقة بين نظامي التشكيل
اللغوي فيها من طريق استقراء
التجاوبات والتبادلات المنطوية على
إحالة فيها بين القصيدة
والمسرحية ، والقيام بشرحها
وتحليلها .

ويضرب لنا (نص الاحتراف) ، متمثلاً في
كتاب الشاعر المؤثر (حيا في الشعر) ، وهو
محور التحليل في مدخل الرسالة ، فكم
(التشكيل) و (البناء) كما يعتد الشاعر بها ،
ففكرة (التشكيل) فكرة راسخة في حديث
صلاح عبد الصبور عن القصيدة الشعرية ،
وهي تنبع - فيها يقول - من « الإقرار بأن
القصيدة ليست مجرد مجموعة من الخواطر أو
الصور أو المعلومات ، ولكنها بناء متداسج
الأجزاء ، منظم تنظيماً صارماً » . وهو يرى في
التشكيل سمتين متأزتين تعطيان القصيدة
حياتها التي تتميز بالإحساس والتجسد معاً .
وهاتان سمتان هما : البناء ، والتوازن .
وليس من العسير أن نلمح في كل من هاتين
السمتين ، أو في كليهما معاً متأزتين ، معنى
الاستثناء ، والتكثيف اللذين أشار س . و .
داوسن إليهما بوصفهما جوهر الدراما .

وللقصيدة عند صلاح عبد الصبور (حك
للكمال) يتجلى في احتواء بنائها على ما يسميه
(الذروة الشعرية) ، وما الاختلاف في الأبنية
عند عبد الصبور إلا اختلاف في مكان الذروة
من القصيدة كما يقول . وهذه الذروة - فيها
يرى - تقود كل أبيات القصيدة إليها ، وتسهم
في تهيئتها وتنويرها . وهي ليست ذروة بالمعنى
الذي نجده في الدراما - وفقاً لتعبيره - وإن
كانت تحتوى على عنصر درامي .

ومن المهم أن نلاحظ أولاً ذلك التشابه الحاد

عرض لرسالة الماجستير المقدمة من الباحث وليد منير إلى المعهد العالي للثقافة
الفني بأكاديمية الفنون وموضوعها : خصائص اللغة الشعرية في مسرح صلاح
عبد الصبور .

وقد أشرف على الرسالة الأستاذ الدكتور صلاح فضل واشترك في المناقشة
الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل والأستاذ الدكتور نبيل راجب . وقد
أوصت لجنة المناقشة بطبع الرسالة على نفقة الدولة .

الفصل الأول : تجارب أشكال الأداء بين
القصيدة والمسرحية .
(دراسة في التناص الداخلي) .
الفصل الثاني : دالة التحول النومي .
الفصل الثالث : مستوى اللغة الشعرية .
خاتمة .

١ - المدخل

يختار الباحث - فيها يقول - مسرح صلاح
عبد الصبور نموذجاً تطبيقياً لسيبين مهمين :
الأول : هو أن مسرح صلاح عبد الصبور
الشعري يمثل آخر حلقات النضج
الفني في المسرح الشعري العربي
حتى الآن ، وأنه (أي صلاح عبد
الصبور) كان يملك رؤية على قدر
من الوضوح والتكامل ، للمسرح
والشعر معاً . لقد كان صاحب
وجهة نظر في كليهما ، وفي ارتباط
كل منهما بالآخر . ولم يكتف عبد
الصبور بإعلان وجهة النظر تلك
حديثاً أو كتابة ، ولكنه سعى سعياً
دؤبياً إلى تطبيقها إبداعاً وجالاً ،
وإثبات صحتها وصوابها .

الأخير : هو أن مسرحيات صلاح عبد

ما المحددات الفارقة التي ميزت اللغة الشعرية
في الدراما الشعرية عنها في القصيدة ؟
وبالنسبة إلى شاعر درامي واحد ، ما العلاقة
المتبادلة لـ (نصه الشعري) بين شعره
ومسرحه ؟ ، وكيف يشرح منحى العلاقة في
تغيير شكله وتعديله عند انتقال بنية التعبير
الشعري من نظام القصيدة إلى نظام
المسرحية ، إذا صح افتراض مؤقته أن
مسرحيات الشاعر تمثل على بلورها الجينية
الأولى في بعض قصائده ؟ وهل في وسعنا أن
نرصد بدقة (نقطة التحول) التي يبدأ عندها
النص فعلاً في الإزاحة ، بحيث يدخل نص
القراءة (القصيدة) في بنية أكبر هي نص
العرض (المسرحية) تحت تأثير قوانين
بعضها ؟

هذه هي الأسئلة التي يحاول الباحث في هذه
الرسالة أن يحصل على إجابات محددة عنها ،
وذلك من واقع الفهم والتحليل الذي استفاد
من مجموعة إجراءات منهجية حديثة ، تنتمي
إلى مصادر مختلفة ، سعى الباحث إلى دمجها
في صميم منهجه الأصلي (المنهج البنوي) .
وقد قسم الباحث رسالته على هذا النحو :
مدخل : مفهومي الدراما بين التشكيل
الشعري والبناء المسرحي .

الصبور نفسه بأن « قصيدة القناع » - على وجه التحديد - هي مدخله إلى عالم الدراما الشعرية .

الصبور يوغل في هذا الاتجاه إلى أبعد من ذلك حين يقول : « . » والدراما فيما أتصور في الشعر أو في القصيدة الغنائية هي خلق بناء ، وفي داخل هذا البناء تتعدد الأصوات والمشاهد .

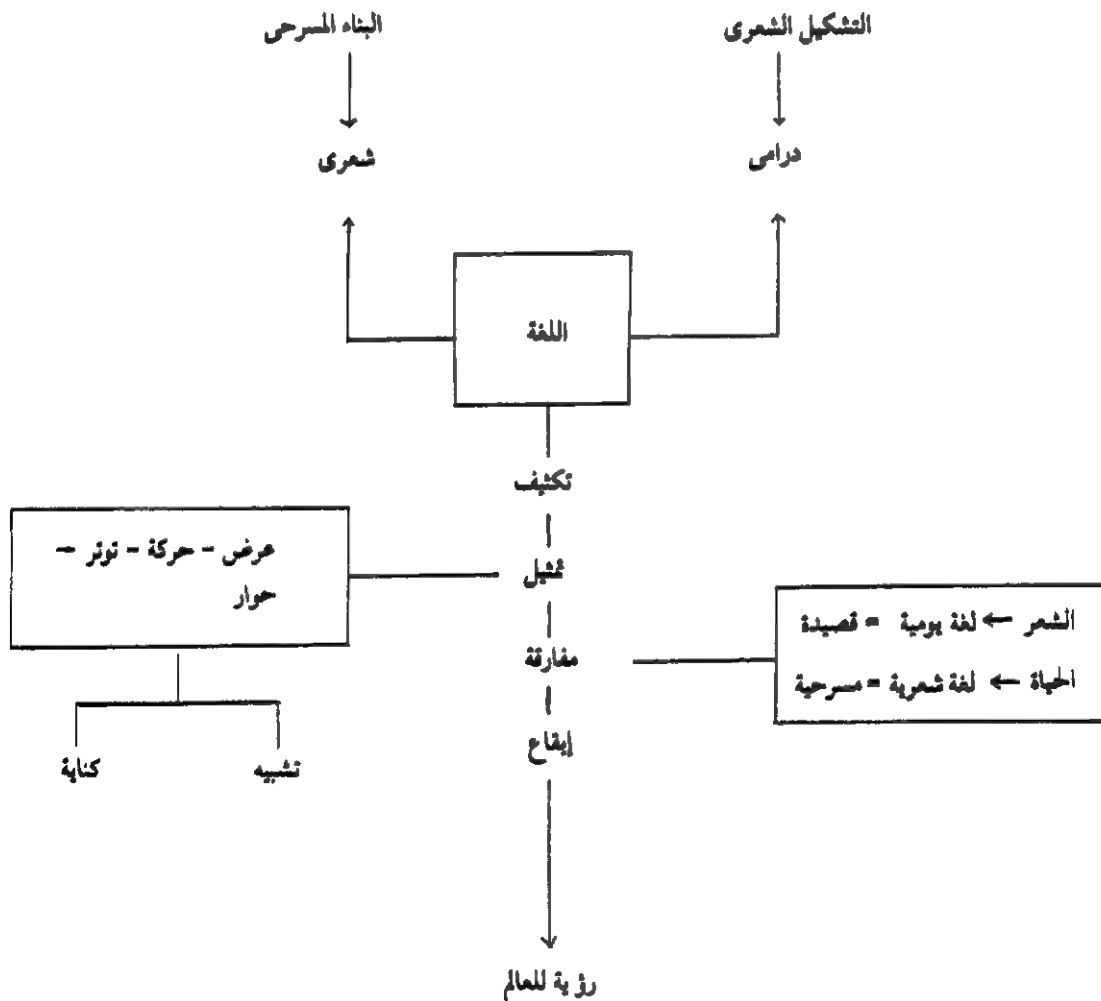
بين لحظة الذروة في القصيدة ولحظة التهور في المسرحية ، حتى أن عبد الصبور استعار من الدراما مصطلحها نفسه ، وأن نلاحظ ثانياً انصراف عبد الصبور إلى الربط بين (الذروة الشعرية) و (الذروة الدرامية) بالقدر نفسه الذي فصل به بينهما .

ينحل مفهوم « التشكيل الشعري » ، إذن في مفهوم « البناء المسرحي » ، حيث تتعدد الأصوات والمشاهد ، وتنسرب الحركة الدرامية في صميم المصعب الغنائي لكن تصبح القصيدة مفتوحة للأداء المسرحي الذي يتناوبه جملة أشخاص .

ومن الشائق أن نلاحظ مرة أخرى تلك « المقاربة » المحسوسة بين تعبيرى (الذروة) و (الأزمة) على ما بهما من ظلال المصطلح الدرامي في قول صلاح عبد الصبور : « معنى الدراما في الشعر يكاد يكون هو معنى التكامل ، بمعنى أن القصيدة تبدأ بداية ما ثم تتأزم ثم تنتهي إلى حل . وقد يحلو للشاعر أن يبدأ من الأزمة ثم يحل الأزمة في نهاية القصيدة ، وقد يحلو للشاعر أن يبدأ القصيدة ثم ينتهي إلى جوهرها أو خلاصتها أو إلى تركيز المعنى الشعري في نهاية القصيدة ، وكل هذه ألوان من الأبنية الشعرية . بل إن عبد

ويشير بدر الدين « إلى خصيتين مهمتين في قصائد عبد الصبور هما : مسرحية المواقف والمشاعر ، وزيادة الاهتمام بالتفاصيل الجزئية . كما يشير أدونيس ، إلى أن شعر عبد الصبور مكان « لمسرحية الكتابة » ويعترف عبد

وانطلاقاً مما خلص إليه الباحث بعد تحليل (نص الاعتراف) و (قصيدة القناع) و (قصائد أخرى) ، من كون (الدرامية) هي (القيمة المهيمنة) - بتعبير جاكوبسون - في النص الصبوري بعامه ، يناقش الباحث آراء « ف . د . سكفورنيكوف » حول خصائص الشعر الغنائي ، متفقاً معه أحياناً ، ومختلفاً معه أحياناً أخرى ، كما يعرض لراى « أدونيس » حول لغة صلاح عبد الصبور الشعرية في كتابه « سياسة الشعر » بالتحليل والتفديد ، مستخلصاً في النهاية نموذجاً تاماً لحركة النص الإبداعي الصبوري بين قطبي : (الدرامي) و (الشعري) على هذا النحو :



٢ - الفصل الأول :

التناسق الداخلي :

إذا كان (التناسق) بداءة هو تعالق نصوص مع نص يحدث بكيفيات مختلفة - كما يقول محمد مفتاح - فإن (التناسق الداخلي) هو إعادة إنتاج الشاعر لنصه في حدود من الحرية .

وإذا كان للـ (التناسق) آلياته المتعددة التي تجعل منه فاعلية ذات مظهر جمالي ومظهر دلالي واضحين ، وتفتح النص من خلاله على أفق أوسع ذي إحالات ثرية متباينة ومتضاربة معاً ، فإن للـ (تناسق الداخلي) - على وجه الخصوص - آليات تكاد تكون محددة بدقة ، وبارزة بروزاً خاصاً بين مجموع الآليات الأخرى ، إذ إن (التناسق الداخلي) يكتسب هنا وضعيته المتفردة من كونه :

- ١ - تناسقاً داخلياً .
- ٢ - تناسقاً بين جنسين مختلفين من أجناس

الكتابة وإن كان كلاهما شعراً ، ونعني بهما (جنس القصيدة) و (جنس المسرحية)

تأسيساً على ذلك فإن آليات التناسق بين بنى التعبير المعنيتين : تنحصر - وفقاً لما يرى الباحث - في خمس آليات أساسية هي :

- ١ - التكرار .
- ٢ - التوالد .
- ٣ - التحول .
- ٤ - التوزيع .
- ٥ - العرض التمثيلي للمجاز .

والآليات الثلاث الأولى آليات مشتركة بين أشكال الـ (تناسق) المختلفة ، أما الآليتان الأخيرتان فما يظهرهما الباحث إلا خاصيتين بهذا الموضوع فحسب . والباحث يعنى به (التوزيع) نوعاً من اقتسام الحدث الكلامي في الخطاب الشعري بين عدة ضمائر ، أو بين عدد من الفاعلين الدلائليين في (النص - العرض)

أو المسرحية ، في حين يعنى به (العرض التمثيل للمجاز) نوعاً من إضفاء الحركة عليه عن طريق تجسيد الحدث عبر الزمان والمكان والشخصية في المسرحية أيضاً .

ويعتمد الباحث في هذا الفصل ثلاث عينات تمثيلية من عينة ضابطة لدراسة ظاهرة (التناسق الداخلي) بوصفها من أبرز العينات التي تفي بالغرض في شعر صلاح عبد الصبور الدرامي ، ومن أشدها وضوحاً ولفناً وإغراءً ، وهي على الترتيب :

- ١ - أقول لكم . م ١٩٦١ .
- ٢ - يا نجومي .. يا نجومي الأوحدي . م ١٩٥٧ .
- ٣ - ذلك المساء . م ١٩٧٠ .

حيث تبين علاقة (التناسق الداخلي) بين هذه القصائد وبين ثلاث مسرحيات شعرية (هي أطول ما كتب عبد الصبور من نصوص عرض درامية) على نحو ما هو مبين في الجدول الآتي :

شعر درامي (نص قراءة)	التاريخ	علاقة (تناسق داخلي)	التاريخ	دراما شعرية (نص عرض)
أقول لكم يا نجومي .. يا نجومي الأوحدي ذلك المساء	م ١٩٦١ م ١٩٥٧ م ١٩٧٠	إحالة إحالة إحالة	م ١٩٦٤ م ١٩٧٠ م ١٩٧٣	مأساة الخلاج لبس والمجنون بعد أن يموت الملك

٣ - الفصل الثاني :

دالة التحول النومي :

الدالة علاقة بين متغيرين س ، ص مثلاً .
و : ص = د (س) ، أي أنه إذا اعتدلت قيمة المتغير التابع (ص) على قيمة المتغير المستقل (س) فإنه يقال إن هناك علاقة دالية بين المتغيرين ص ، س . وتكتب هذه العلاقة الدالية كما سبق . أي أن (ص دالة في س) .

ويكدر الباحث في هذا الفصل باتجاه إيجاد دالة تحكم عملية التحول النومي من نظام القول (أ) (القصيدة) إلى نظام القول (ب) (الدراما الشعرية) . إنه يخلص من واقع التحليل إلى أن القصيدة تتحول بداءة إلى مسرحية حين تتحول الجملة إلى حدث ، ثم يتحول الحدث إلى إسهاب على هذا النحو :

تتنامي في استطراد حيث حيث تبدو كما لو كانت دائرة كاملة الاستدارة . وتبدي هذه المظاهر الجزئية بين مسرحية واحدة وعدد من القصائد التي تتناسق معها في أكثر من نقطة ، ولكنها لا تتقاطع معها كي تصنع مجالاً تناسقياً كاملاً . وتتجسد نقاط التماس المذكورة - على سبيل المثال - في :

- ١ - الاكتفاء .
- ٢ - التضمين .
- ٣ - التبع .
- ٤ - الإحالة .
- ٥ - المعارضة ... إلى آخره .

ولهذه المظاهر التناسقية تعريفات محددة في البديع العربي ، على نحو يدل على وجود بعض الجذور القديمة في التراث العربي لمفهوم (التناسق) كما نعرفه اليوم .

ويرصد الباحث مجموعة الثوابت ومجموعة المتغيرات بين كل قصيدة والمسرحية التي تحمل إليها ، غاصلاً إلى أن ألقى (التوزيع) و (العرض التمثيل للمجاز) تعلمان دوماً في نطاق مجموعة المتغيرات المنتجة ، فيما تعمل الآليات الثلاث الأخرى بصورة أساسية في نطاق مجموعة الثوابت ، وإن ظل لها دور لا يُنكر في إنتاج العناصر المتغيرة ، لا سيما الأثر الهجوي لنشاط المزدوجة (التوالد - التحول) ، حيث تثبت عنها الآليتان السابقتان الأخيرتان .

ويتحكم قانونا (التناسق الداخلي) الموسومان به (الاستطراد) و (التنامي الذاتي) في توجيه آليات التناسق الخمس ، ورسم حدودها .

ويشير الباحث في النهاية إلى بعض مظاهر التناسق الداخلي الجزئية التي لا ترقى - لشدة جزئيتها - إلى مفهوم (التناسق) بوصفه فاعلية



وهذا النموذج تعديل لنموذج ريفاتير الشهير في تعريف القصيدة :

القصيدة = جملة حرفية صغيرة ← إسهاب

عنصر الإسهاب من طريق التوالد والتداعي والتحول . والباحث يقتصر في خطوات تكوين النموذج على استخدام العوامل الجوهرية ، بعد عزها ، بوصفها العنصر الفعال دون غيرها .

ويقترح الباحث - انطلاقاً من كل ما قيل - أن يقوم بقياس علاقة النشاط السياقي - في توترها - بالنشاط الاستبدالي ، من طريق لمس خطوات إجرائية :

- ١ - التمثيل لأشكال الروابط التساهمية ، واستقراء هذه الأشكال .
- ٢ - تحويل الأشكال الكيفية إلى أشكال عددية
- ٣ - استنتاج المعادلة الدالة .
- ٤ - التمثيل البياني لدالة التحول النوعي .
- ٥ - صياغة القاعدة وشرحها .

ومن طريق جدول أعبر بيبين عدد العوامل (ص) وعدد الروابط (س) في كل من القصيدة والمرسحة ، مع توضيح شكل الروابط التساهمية المناظرة (وذلك من واقع تحليل نصوص ممثلة) أمكن الباحث استنتاج أن :

يستعير الباحث من « تودروف » مصطلح (العامل) بديلاً عن الفاعل ، إذ إنه يعبر عن الأدوار الدلالية كافة ، من مرسل ومرسل إليه وهاتق ومساعد ، وبذلك فهو يغطي مساحة الشخصيات الدرامية في كلمة واحدة . كما يستعير الباحث أيضاً من « مبادئ الكيمياء الطبيعية » مصطلح (الروابط التساهمية) ليطلقه على علاقات التفاضل الممكنة بين العوامل .

وتتنمى عملية اختيار العوامل إلى محور الاستبدال ، فيما يفترض أن تنتمى الروابط التساهمية بوصفها علاقات تصور وتكوين إلى محور السياق .

ويقسم الباحث العوامل إلى :

- عوامل جوهرية .
- عوامل ثانوية .

ويقوم العامل الجوهرى بإفراز الحدث في المرسحة ، في حين يقوم العامل الفرعى بشحذ

وإذا كانت القصيدة - فيما يقول ريفاتير - انفصالاً من المحاكاة إلى اللانحورية ، فإن المرسحة تردد دائب بين المحاكاة المتمثلة في (التوزيع - الممرض) واللانحورية المتمثلة في (التكرار - التوالد - التحول) ، والحدث الحرى الصغير في المرسحة هو الذى يقع عليه فعل الإسهاب بدلاً من الجملة لكى تشغل المرسحة فضاء النص بأكمله

ومن الطبيعي أن يتنى كل من الدودين اللذين تنهض بهما آليتا (التوزيع) و (الممرض) إلى محور السياق ، فكلاهما ينهض أساساً على التعاقب والمكانية ومن ثم فإن أحد المبادئ المهمة في الدراما الشعرية كونها تكسر مبدأ التكافؤ لصالح محور السياق . وقد ينشأ عن هذا التصور تصور آخر هو أن محور السياق يكرر عرض نفسه على محور الاستبدال عدداً من المرات يفوق في تكراره عرض المحور الاستبدالي نفسه عليه .

$$\begin{array}{lcl}
 \text{س} & & \text{س} \\
 < & \text{أو} & > \\
 \text{ص} & & \text{ص}
 \end{array}
 \quad (١)$$

تتول إلى
تتول إلى

مرسحة
قصيدة

(٢) في نوع نظام درامى كالمرسحة فقط تكون :

$$\begin{array}{ccccccc}
 \text{س}^1 & \text{س}^2 & \text{س}^3 & \text{س}^4 & \text{س}^5 & \text{س}^6 & \text{س}^7 \\
 \text{ص}^1 & \text{ص}^2 & \text{ص}^3 & \text{ص}^4 & \text{ص}^5 & \text{ص}^6 & \text{ص}^7
 \end{array}$$

متوالية عددية .

(٣) وبذلك تكون المعادلة الدالة في القصيدة عبارة عن :

$$\text{س} - \text{ص} = ١$$

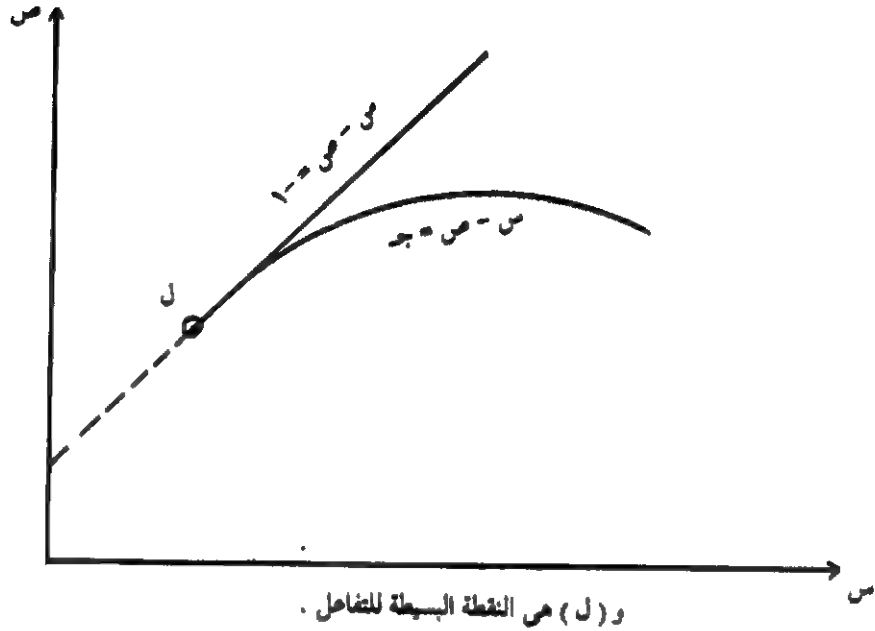
وتسمى هذه المعادلة في علم التفاضل بالمعادلة الخطية . وتكون المعادلة الدالة في المرسحة عبارة عن :

$$\text{س} - \text{ص} = \text{ج}$$

(ج عدد من القيم المتغيرة)

وتسمى هذه المعادلة معادلة تفاضلية عادية . وتمثل بدالة حل شكل منحنى .

ونأتى دالة التحول النوعى حل هذه الصورة :



ويمكن لقاعدة التحول النوعى أن تصاغ حل أكثر من وجه ، ولكن المحصلة الأخيرة ثأتى حل هذا النحو :

- تشرح القصيدة في عملية التحول النوعى حين تنحو نسبة $\frac{\text{النشاط السياتى}}{\text{النشاط الاستبدالى}}$ إلى النمو فى نسق جبرى متدرج ومتنظم له صورة (المتوالية العددية) .

الإيقاع (الوزن ، النبر ، الوقف ، القافية) إلى :

أ - تنحو المسرحية الشعرية منحنى أبسط فى تنظيم بنيتها الإيقاعية ، وإن كان هذا المنحنى أشد التصاقاً بالتلوين النبرى . وثبت الإحصاء أنه :

٤ - الفصل الثالث :

مستوى اللغة الشعرية :

ويدرس الباحث فى هذا الفصل الأخير مستوى اللغة الشعرية بين القصيدة والمسرحية على النحو الآتى :

١ - اللغة الشعرية بوصفها إيقاعاً :

ويخلص الباحث بعد تحليل حو وب لعناصر

$$\text{فى القصيدة :} \quad \frac{\text{رجز}}{\text{متدارك}} \approx ١$$

$$\text{فى المسرحية :} \quad \frac{\text{رجز}}{\text{متدارك}} \approx \frac{1}{9}$$

وجوب اقترابها من لغة الحياة اليومية العادية التى نستخدمها ونسمعها .

إذن ، فالنواة المهمة فى مسرح صلاح عبد الصبور الشعرى هي (- - -) وليست الواحد (- - -) ، فى حين تشيع بدرجة

« مستغلن - مغالغن » أى إضفاء النثرى على الشعرى . وربما عادت أصول الفكرة التى ينهض بها المستوى الثانى إلى نظرة ت . س . إليوت إلى موسيقى الشعر من حيث

ب - تنحو القصيدة الشعرية منحنى أكثر تركيباً فى تنظيم بنيتها الإيقاعية ، وهو منحنى يتحرك بين مستويين : مستوى (التلوين النبرى) فى « فعلن » ، ومستوى (إضفاء حسن الامتدادى على الدورى) فى

الداخلية في العمل ؛ تلك العناصر التي تنهض في صميمها على انفسواء الطاقة الانفعالية تحت جناح الطاقة الفكرية والتأملية .

٢ - اللغة الشعرية بوصفها صورة أو مجازاً :

وهل هذا الصعيد يخلص الباحث من واقع تحليلاته المقارنة إلى :

أ - هيمنة التشبيه بشكل عام على النص التام لصالح عبد الصبور .

ب - نظام الخيال الذي يتنظم الصورة المهيمنة في نص عبد الصبور (التشبيه) نظام له هذا الشكل

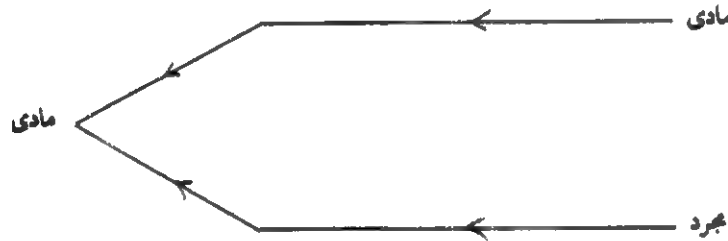
ناحياً منحى الجانب القصصى السياقى .

د - يكتسب (الوقف المعنوي) في المسرح الشعري أهمية خاصة ، ربما تفوق أهمية (الوقف العروضي) . وللوقف بعامة في الدراما الشعرية دورٌ باده ، لكون الدراما الشعرية نصاً له بروز سماعي أو أدائي ، على عكس السطر الشعري في قصيدة ما ، حيث يوصف بأن له تنوعاً طوبوغرافياً .

هـ - تلعب القافية في النص الشعري الصبوري دوراً ثانوياً في تشكيل بنية الإيقاع إلا نادراً ، كما أنها تلعب دوراً أكثر ثانوية في مسرحه الشعري ، على نحوٍ شير - في تقدير الباحث - إلى محاولة تقليص قوى الانفعال العاطفي في مقابل إلهاء العناصر الدرامية

أقل الوحدة (- - -) . وتنبع الحيوية الدرامية للإيقاع في هذه الحالة من الجدل الدائب بين الوحدة والنواة ؛ فالوحدة (- - -) وحدة مستقرة لا تعاني توتراً ، ولكن النواة (- - -) قلقة لها - فيما يقول أبو ديب - خصائص تعطيها شخصية مميزة .

ج - يميل (النبر اللغوي) عادة إلى الاتحاد التام - (النبر الشعري) في القصيدة الصبورية ؛ ولكن لا بد أن نلتفت إلى أنه في دراما عبد الصبور الشعرية يميل الممثل - بفعل آلي (التوزيع) و (العرض) - إلى تأكيد (النبر اللغوي) في (نُفْلَن - فُجْلَن ؛ دون (النبر الشعري) ، فيتخفف الشعر - من ثم - من طاقته الغنائية إلى أبعد حد ،



١ - غلبة حرف النداء (يا) على ما عداه من حروف النداء .

٢ - غلبة حرف المصطف (و) على ما عداه من حروف المعطف .

٣ - انعدام (مد المقصور) في مقابل الشيرع النسي لـ (قصر الممدود) .

والعادة أننا نلجأ في لغة التواصل اليومية إلى الأساليب الكلامية نفسها تقريباً ، لنبدأ الحديث بـ (يا فلان) ونربط بين وحدات الكلام بحرف المعطف (الواو) ، ثم لا نجد غرضاً في ابتداء حديث ما بالمعطف على محذوف ، كما أننا نقصر الممدود دون أن نحدد المقصور فنقول (سها) و (ورا) و (هوا) و (فضا) و (بُسا) و (غُنا) و (بُسرا) ، وتتخلل كلامنا كله النصوص والأحوال بلا انقطاع تقريباً . ولا بد أن يفرض (نموذج المحاكاة) إذن في أقصى مفاعلاته الوظيفية إلى كسر قواعد النحو المألوفة كسراً لافتاً ، فيستبدل الشاعر بالكلمة الصحيحة في تركيب الجملة الشعرية الكلمة العامية الشائعة ، فيقول (من) بدلاً عن (منذ) ،

أي مدى يتشكل هذا النص بما هو مجاوزة منتظمة بالنحس إلى اللغة العادية ، وذلك على المستوى النحوي ؟

وإجابة عن هذا السؤال يرصد الباحث أهم المظاهر النحوية التي تكتسب قدراً من الشيرع في النص الصبوري ، ويسأل استخراج دلالاتها ، ثم ربط هذه الدلالات بعضها ببعض الآخر ، للحصول على نموذج كل لـ « شعرية النحو » عند صلاح عبد الصبور .

ويرى الباحث أن أبرز المظاهر النحوية التي تقوم بدور متميز في تشكيل أسلوبية النص الصبوري ستة ؛ هي :

- ١ - الافتتاح بالنداء .
 - ٢ - قصر الممدود في بعض المواضع .
 - ٣ - شيرع المعطف بأنواعه .
 - ٤ - شيرع استخدام الحال .
 - ٥ - شيرع استخدام النعت .
 - ٦ - الميل إلى استخدام ظرف الزمان غير المحدد (حين) في مواضع كثيرة .
- ونحن إذاً أمعن قليلاً فيها سبق من مظاهر نحوية ، استطعنا أن نلمح ما يلي :

ج - شيرع التشبيه البليغ كما لو كان يستبدلها من الاستعارة في النص الشعري الصبوري ، قصيدة ومسرحاً .

د - التشبيه أكثر درامية من عداه ، لاحتفاظ الطرفين المتفاعلين بكلماتها مستقلين ، مع قيام مسافة بينهما تشغلها أداة التشبيه في حالة التشبيه العادي .

هـ - شيرع ما يمكن أن يسمى بـ (الصورة التمثيلية) في النص الصبوري ؛ وهي صورة تنهض في جوهرها على (الاستدعاء) و (التمثيل) و (العرض) ، ويبرز فيها عنصر الحركة بوصفه عنصراً مهيماً . ويمكن تقسيمها إلى :

- صورة تمثيلية مستقلة .
- صورة تمثيلية مشتقة .
- صورة تمثيلية مكافئة .

٣ - اللغة الشعرية بوصفها تركيباً نحوياً :

يتساءل الباحث فيم تكمن القوة الشعرية للنحو في النص الشعري الصبوري ؟ وإلى

أو يسبق (لا) النافية بواو عطف ، أو يوالى بين فعلين مضارعين دون فصل بينهما . . . إلى غير ذلك .

فإذا انتقلنا من القصيدة إلى الدراما الشعرية لاحظنا احتفاظ النص بثلاثة مظاهر نحوية بارزة هي :

- ١ - قصر المددود في بعض المواضع .
- ٢ - شيوع استخدام النعت .
- ٣ - شيوع استخدام الحال .

في حين يلعب (النداء) و (العطف) دوراً متراوحاً ، ولا شك أن آليتي (التوزيع) و (العرض) تتدخلان تدخلًا حاسماً في صياغة سياق القول الشعري بوصفه تركيباً نحوياً ، حيث تبرز في (نص العرض) ثلاثة مظاهر أخرى هائلة هي :

- ١ - الاستفهام .
- ٢ - الأمر .
- ٣ - النهي .

وإذا كان النموذج الدال لـ « شعرية النحو » في المتن الشعري الصبوري يكمن في (محاكاة القول العادي) ، بمعنى أن :

الشعر « لغة يومية = قصيدة .

فإن شعرية النحو في الدراما الشعرية الصبورية تنحو نحو تعديل هذا النموذج قليلاً وفقاً لشروطها ، حيث تكون :

الحياة « لغة شعرية = مسرحية .

فنرى أن اختراق التركيب النحوي العادي يتمثل في الدرجة الأولى في :

- ١ - تقطيع الجملة وتقسيمها بين أكثر من ضمير للمتكلم .
- ٢ - القطع .
- ٣ - الحذف .

أي محاكاة الموقف الحوارى العادي ، فيبين النموذجين (الشعري ، والمسرحي الشعري) توازٍ وتقاطع معاً ؛ ففي القصيدة يسمى الشعر إلى محاكاة القول اليومي البسيط ، وفي المسرحية يسمى القول اليومي البسيط إلى محاكاة الشعر ، فيها يسمى الشعر إلى محاكاته بدرجة ما .

٥ - الخاتمة :

حرص الباحث أخيراً على تفصيل طبيعة منهجه وإجراءاته ، فأكد أن دراسته للنص الصبوري قد نحت منحى يعتد باعتداداً بالغامقيمين هما : مفهوم (الكلية) ، ومفهوم (تعدد المستويات) . ومن الطبيعي ألا يفصل هذان المفهومان في أي تحليل نقدي عن بعضهما البعض .

ثم أكد الباحث أنه لم يتردد في أغلب فصول هذه الدراسة في أن يستعين في خطواته الإجرائية التي تُشكل في النهاية جسم

التحليل بأدوات رياضية ومنطقية وإحصائية ، مادام يهدف إلى احتواء النص ، واستقصائه والإسالك به من زواياه كافة ، ومادام يسعى إلى مستوى طموح من الدقة العلمية ، والتجريد ، والموضوعية ، عسى أن تفتح هذه الوسائل في حقل التحليل النقدي آفاقاً تدنو في سطوحها من آفاق العلم الطبيعي . وقد اعترف أنه يقوم بعمل ينطوي على غواية - على حد تعبيره - أن لا ينو - وأنه يدمج المفاهيم وإجراءات الاكتشاف من مصادر مختلفة ، ولا يشغل نفسه بالاحتفاظ بالفواصل القديمة بين المعارف والموضوعات .

وقد كانت مقولة (المنطقية الكلية) لتشمسكي حاجساً من هواجسه ؛ إذ حاول أن ينفذ دائماً إلى القوانين الجوهرية التي تحكم البنيات المتداخلة ، وتؤسس علاقاتها ، وأن يصوغ نماذج مستقصية تمثل كلية الظواهر ، وتكشف عن « ميكانيزمات » حراكها وعن فاعليتها .

وأشار الباحث في النهاية إلى أنه لم يدرس « أبديولوجية النص » وإن تطرق إليها بصورة عابرة ، وذلك لاعتبارات منهجية أثر - وفقاً لها - أن يدرس مستوى أنها مهدداً ، دون أن يلجأ - بتعبير « جارودي » - إلى « كلية حصرية » .

بمزید الأسی تنعی أسرة مجلة فصول الفنان المبدع
سعد عبد الوهاب ، تغمده الله برحمته .
والفنان سعد عبد الوهاب واحد من أفراد هذه الأسرة ،
صحب رحلتها منذ وقت مبكر من صدور مجلة فصول ،
مشرفاً على إخراجها بصورة فنية متميزة ، تجمع بين الجودة
والرصانة والإشراق .

وقد فقدت أسرة « فصول » في الفنان سعد عبد
الوهاب طاقة خلاقة وحماسة فعالة ، وأصالة في الفكر
والإبداع ، كانت جميعها قوة دافعة لها إلى المضي قدماً في
تحقيق رسالتها .

رحم الله الفقيد العزيز ، وأسكنه فسيح جناته .

According to El'Egeimi, the narrator occupies a central point around which all the different configurations of the play rotate. The writer studies the relationship of the narrator with the listeners (audience) and then examines the interaction between these receivers and the dramatic space of the Cafe in order to determine the way they conceive of the dramatic function of the narrator. The individualistic discourse comprises elements which belong to different types of discourse-be they ideological, social or popular. The narration, in this case, redefines the principles of inherited genres. The writer attempts to answer a number of questions. Who is the speaker in the text? What is the purpose of his discourse? Who assumes responsibility for the system of values put forward? To whom is it addressed?

In his analysis of the pattern of significance of the text, El'Egeimi adopts a semiological approach as defined by Greimas and applied by his followers such as Rastier and Cortez. The writer, however, does not apply this critical approach in a mechanical fashion but rather manipulates all the available tools to serve the literary text. He often combines semiological and pragmatic methods in order to arrive at a well-integrated vision.

● Nabila Ibrahim presents a modern critical reading of a traditional Arabic story in her article "A Cultural Reading of the Story of the Slave Girl Tawadud." According to the writer, the fictional micro-structure of the story reflects the macro-cultural structure of the outside world. The story is not just a structure of meaning but also a structure of power because it assimilates within its domain a set of binary oppositions: the small world of individuals and the larger social world, a tragic vision and a comic vision, central and marginal events of the past, present and future. It also comprises examples from different social classes: the slave girl who can be bought and sold, the wealthy merchant, the bankrupt son, the scientist and the Caliphate.

A close analysis of the story reveals the deep cultural undertones which suggest that a civilization cannot retain its power unless it constantly renews itself. In order to unravel these cultural undertones in the text, the writer examines the descriptive procedures used, then analyses the function of denotation and connotation in the language and finally handles the story as an active force in the Arabic cultural tradition. The story is formally and thematically related to the stories in the *Thousand and One Nights*. Formally, there is a similarity between the beginnings and ends. Thematically, all the stories contain within their folds various cultural dimen-

sions. These stories draw attention to the fact that ideas only flourish in a soil that allows for the existence of a dialectic, where one question is countered by another and where people are alert and conscious of pressing cultural issues. The story of Tawadud, the slave girl, is the story of a human being who is searching for the meaning of her existence, the meaning of life. In the story, knowledge is attained through experience, in a movement from the particular to the general.

● We then reach the last study in this issue "A Reading of an Old/New Text 'The Sea Stance': The Operative Vision and the Efficacy of Performance" where Walid Mounir offers a modernist reading of *El Mawāqif Wal Mukhatabat* (Stances and Utterances) by El Nefari. He goes beyond the narrow historical dimension and examines the "poetics" of the text. He argues that any great text must possess an aesthetic autonomy that transcends the restrictions of three dimensional time. The writer examines the epistemological rather than religious aspects of this sofiist text revealing its essential nature: it is temporal and projects the dramatic tensions of wholeness and division which generates the paradox of the part/the whole or the human/the sacred which is based on the constant rotation in a world internally whole, externally multiple and divided.

The space of the text, according to Mounir is limited to three factors: God, the Universe and Man. The development of the dramatic course of the poetic text operates on four levels which unmask the deep insight of the vision of El Nefari:

- 1-The conflict of the 'self' and the 'other' (God/the Universe).
- 2- Acceptance of the 'other' by the 'self' (God/Man).
- 3- Overshadowing of the 'other' by the 'other' (the Universe/Man).
- 4- The Separation of the 'other' from the 'self' and the nostalgic longing of the 'self' for a union with the 'other' (God/the Universe/Man).

Having conducted a metaphoric, rhythmic and linguistic analysis of the text, Mounir reaches a conclusion about the characteristic feature of sofiist discourse. It is a poetic and dramatic discourse which transforms the three well-known bridges between man and reality (the self-the other-the world) into overwhelming obstacles. On the semantic level, this is manifested in the "tragic fall" which is determined, according to sofiist vision, by the recurrent dichotomous pairs that qualify the way we conceive of the world and which have always erected high unsurmountable walls between God, the Universe and Man.

Translated by:
Hoda El-Sadda

also divides up the assigned roles of characters into the groups mentioned before, a strategy which illuminates the kind of relationships that exist between the characters on different levels — cultural, professional and psychological. The writer then examines the narrative structure as it is affected by the interplay between being and phenomenon and discovers that the narrative is in control of the vertical pivot of the text. At the end of his study, the writer notes the intimate relation between the title 'Al Zalf' and the interplay of being and phenomenon on the semantic level. This is born out by a structural analysis of the actantial construction which is specified by an intermediate structure—the structure of characters—that links the analysis of characters with the determination of actants directed to the narrative action.

● The next study of the art of the short story is presented by Thanaa' Anas El Wujūd in her article "The Modernist Structure in Moḥamed Mostagāb's Short Stories" in which she focuses on his collection *Dirout El Sharif*. She first points out the interplay of discourses and the absence of generic boundaries between, for example, reportage, tale, legend and story. This necessarily produces unfamiliar expressionistic structures which abound in images and contradictions, but which are also free of stereotyped phrases.

Anas El Wujūd draws attention to the original manipulation of historical events in Mostagāb's stories. These events do not run parallel to the fictional text but are used to regulate the tempo of the narrated incidents and to shed light on their immediate significance or their symbolic function. This technique is reflected in the method of narration as Mostagāb limits the characters in his collection of short stories and condenses them in the character of the narrator. Meanwhile, the reality of the time and place confirms the fact that we are confronted with a new kind of art which stands midway between the autobiography and the short story.

As for the semantic structure of the collection, 'Anas El Wujūd asserts that it revolves around one idea which is exemplified in the temporary fragmentation of the narrative context. Therefore, Mostagāb uses juxtaposition as a narrative device that could become a revolutionary artistic tool. 'Anas El Wujūd sheds light on the multiplicity of structures which constitute the mould. Some of these structures are modelled, up to a point, on Propp's patterns. Others are reminiscent of visual patterns resembling incomplete circles or parallel lines that do not give an immediate indication of a possible link, or other designs known as diversive light spots. All this allows the specialized reader to go beyond the indexical dimensions of language as they appear on the superficial level of the narrative.

● Ibrahim Ghallūm's article "The Suicide of the Self and the Collapse of the Story : A Study of the Fictional Art of Moḥamed El Mājid" comes at the end of this group of studies about the art of fiction. He argues that the immediate self in the work of this writer is characterized by its constant dramatic presence, its protean quality and its ability to hold our attention in spite of all the psychological variations that may accumulate around it and despite the long course of material and realistic events in its life.

Ghallūm explores the dramatic world of Moḥamed El Mājid through a number of semantic axis: first, betrayal and decline, the second, purification and withdrawal, the third, a search for innocence and suicide. This dramatic world is represented by three devices: 1-Dramatic feeling, 2-Images and language, 3-Imagination. The immediate self makes up for the limitation of the objective fictional world of Moḥamed El Mājid. The intended negation of the possibility of co-existence between the self and the outside world has strong social implications.

El Mājid resorts to a number of artistic strategies in order to invoke strong reactions and also to give vent to the overflowing charge of selfhood, namely, the stream of consciousness technique and the merging of dialogue and internal monologue.

The two concepts which form the basis of co-existence in the fictional world of El Mājid are: the birth of betrayal at the expense of love and the continuation of both love and betrayal at the same time. As for the concept which lies at the heart of the action, it is the reversal of betrayal to innocence, then the reversal of innocence to betrayal. This contradiction between the two concepts of co-existence is poignant as the identification between the individual and society is unusual. It reveals, Ghallūm maintains, the absence of laws and regulating criteria that control the relationship between the individual and society.

● We then reach the fourth group of these critical studies. In his "The Narrator in the play *Mughamarat Raas El Mamelūke Gāber* (The adventure of Raas El Mamelūke Gāber) by Saād 'Allah Wannōus," Moḥamed El Naṣer El 'Egeimī studies the phenomenon of a play within a play as a species of the *Taqdīm*—the interpolation of the text with allusions to proverbs or the Qurān etc. to enhance the meaning—in Arabic literature. This stylistic device operates on two levels: external and internal. To begin with, the dramatic space, in this case, the Cafe, encompasses within its boundaries the social space of the audience. At the same time, this dramatic space functions within the space of the traditional pattern of celebration.

structure in the novel, analyses the functions of the narrator and highlights the strategies of description and opposition. He then presents a number of recurrent patterns and finally unravels the identity of Sheikh Boul Arwah - physically, psychologically and mythologically.

Belahassan also examines the function of place in the novel and concludes that "Qusantina" achieves a scientific and symbolic level. It reflects the significance of narrative structure and the development of characters. It is a city built on a decaying rock. Its winding and inter-linking streets intersect and collide with each other. It is also the scene of some inevitable social and class struggles.

Belahassan then deals with discourse and intertextuality in *El Zulf* and bases his analysis on Bakhtin's concept of dialogic, as the interaction between contrasting social discourses. He notes the juxtaposition between the sacred language, the revolutionary language and the scientific language in the narrative and dialogic space of the novel. He comes to the conclusion that the general significance of the novel resides in the deliberate elimination and consequent disintegration of feudal ideological narrative discourse in the text which reflects the social and intellectual struggles of his age.

● In his study "Binary Opposition: A Reading of *El Zaman El Akhar* (The Other Time) by Edward El Kharrât" 'Amgad Rayân explores the horizons of modernism in the Arab novel. He analyses the techniques of interrelation on the level of symbols, time and language. He carefully links all these levels to the social reality, rampant with contradictions and misunderstanding, across a wide historical space beginning from the 1940s and going into the 1970s of this century. Rayân draws up a list of the pattern of binary oppositions which operate on all the levels studied in the article. For example, he points out the opposition between reality and mythology, past and present, spirituality and materiality, tradition and contemporaneity and so on.

According to Rayân, the novel is a spontaneous panoramic expression of feeling that is not restricted by the demands of conventional form. Each chapter is a mini-novel itself, a stylistic strategy which strengthens the dialectic between the part and the whole. The Novel also defies the limited definition of literary genre as it combines the intense language of poetry with the language of narrative prose in a brilliant multi-vocal rhythmic pattern. Consequently, this novel marks the beginning of a new trend in the Arab novel by being, in itself, a modern experiment in creative writing.

● Mohamed Badawi explores the "Aesthetics of Folklore" in Yehia Taher 'Abdallah's novel *'Al Tawq Wal Lawla* (The Ring and the Bracelet). According to Bada-

wi, the novelist has dexterously succeeded in merging everyday rituals with superstition, elegies, folktales and popular ballads into one saga novel through the use of new strategies which differ from the conventions of traditional saga novels. The text is enriched by its incorporation of popular ballads and folktales and is further enhanced by saturation with the structural folkloric models that interact in an intertextual context.

Badawi poses the following question in his article: does the novelist's interference in his novel spoil the illusion of verisimilitude? In order to answer this question, he discusses the problematic of the writer's ideological commitment. To what extent should a writer who belongs to a particular society, say, the Egyptian society, follow a critical theory which was developed and postulated in a radically different social context? Badawi then maintains that a creative writer's involvement in his writing might detract from the value of some narrative structures but, on the other hand, might prove useful in other structures, for example, folkloric structures. Notwithstanding, if the text is both the signified and the signifier, according to Saussure - that is an entity in which form and content cannot be divorced - then each style in writing necessarily generates its own laws which determine its pattern of relations. Badawi concludes that Yehia El Taher's final reaffirmation of the values of permanence in the life of his characters conflicts with his avowed ideological commitments, superficial commitments to say the least.

● Going back to Naguib Mahfouz, 'Abdel Mijeed Nouri's "Actantical Construction in *'Al Zulf* (Falseness): A Semiological Analysis of a Narrative Text" presents a modernist reading of some of Mahfouz's early works. The writer attempts to trace the development of meaning through a vertical analysis of the text while emphasizing the actantical construction which sheds light on the structural elements and the active verbs. According to Nouri, the relations between the actant/self and helper-opponent reveals the nature of narrative development which the actant hopes to achieve. They also bring to light the attitude of the other actants which try to promote or hinder the development of the narrative. A study of these relations crystallizes the semantic function of the active structure in the text, in this case, the short story, *'Al Zulf* in *Hams El Junoun* (Whispers of Madness).

At the beginning of his analysis, Nouri breaks up the text to its essential components. Then, he determines the themes by dividing up the lexical clusters associated with a particular character into thematic divisions which then aid him in describing the characters (for example, 'Ali Effendi Gabr, the widow of 'Ali Pasha 'Assem). Nouri

● Moḥmed Ghaith's "The Dramatic Structure of El Khansaa's Elegy" comes at the end of this group of articles on poetry. The article deals with a famous elegy in which El Khansaa' mourns the death of her brother Sakhr. According to Ghaith, a critical analysis of the dramatic structure of an elegy will necessarily deal with the aspects of conflict and dialectic, with their patterns and relations.

The conflict in this poem operates on many levels and involves many forces. The conflict is not just between the mourner on the one hand, and death and destiny on the other. It is also between the mourner and the man she mourns, between this man and his destiny. There is a conflict between the people and the values of life and immortality on the one hand, and death on the other. The poem also puts forward the conflicting relations between the mourner and her own people over their opposing claims of Sakhr, her brother, but also their leader and symbol of their survival and perseverance in their struggle with death and destiny. Ghaith draws our attention to the fact that the various conflicts raging between many forces and different wills oscillate between victory and defeat, advance and retreat. These conflicts are finally resolved by the assertion of harmony, order and reconciliation, by the victory of the forces which stand for Sakhr, the people, El Khansaa' and all their will power over the forces of destiny, death, negation and annihilation.

The elegy is the arena where this struggle takes place. It is a textual arena where the struggling forces recruit various linguistic elements in their conflict against one another— elements such as sounds, symbols, images, sentences, words, stanzas, patterns and structures. The combination of these elements in the elegy give momentum to the conflicting forces and speed up their struggle to its ultimate structural and symbolic resolution in the final stanza of the poem. At the end of the study, the writer lays special emphasis on the well-wrought structural patterns of the last stanza, hence bringing his argument to its final conclusion.

● Moving to the analysis of narrative texts, mention has to be made of Naguib Maḥfouz whose works have won world recognition. In "Mīrāmār: The Dialectic of Narration and Dialogue" Moḥamed Eswertī takes as his starting point the concept of "poetics" as a critical approach in order to determine the relationship between the critical self and its subject matter and also to call for a dialectic between them.

Eswertī discusses the point of view in the novel as it bears upon the narrative—the narrative which generates the story— and from thence examines the dialectic between narration and dialogue. According to him, an

analysis of the method of narration in the novel takes into consideration the relation between the conventional narrator, the reader, the represented character and the personal pronoun used in the narration. The dialogue, on the other hand, represents the narrative scene in which the stylization of the social and literary languages takes place. Eswertī surveys the various functions of stylization—renewal, influence and pleasure through colouring—and puts forward Bakhtin's and Genette's theory of dialogic. He maintains that Mīrāmār has effected a generic development in dialogic where narration reaches point zero degree. The modernist vision in the novel poignantly comes through with the absence of the third person omniscient narrator and the representation of a multiplicity of narrators so that the narration is generated from inside the story.

According to Eswertī, the narrator character as represented in Mīrāmār operates on three levels: 1-The receiver of the narrative, 2-The dialectic relation between the narrator and the character represented, 3-The transformation of discourse into narrative.

The analysis of the style of the novel allows the writer to reach conclusions about the underlying meaning intended by Naguib Maḥfouz. He maintains that Maḥfouz has been influenced by the philosophy of Einstein and Diogene which came as a reaction against the social concerns that were prevalent at the time and which called for a return to nature because a genuine revolution is that which is rooted in nature.

● Moving to the art of the novel in Algeria, 'Ammar Belahssan's "Conflict in Discourses: Ideology and Narrative in El Zilzāl (The Earthquake) by Taher Waṭṭār" adopts a sociological approach, or, as he himself calls it, a "socio-critical comparative approach." The text is created in a special linguistic-descriptive context and consequently the narrative structure interacts with the social structure to generate the meaning—the narrative meaning which reproduces reality. It may seem identical with it on the external and internal levels, however, it points out, through the narrator, the conjunction of certain interests which are generated and structurally arranged by a particular establishment which performs the function of categorizing and indexing the discourses.

Belahssan draws attention to the socio-linguistic descriptive elements in the text. He notes that El Zilzāl succeeds in effecting a perfect marriage between the cultural world, its call for social development as propagated by the revolutionary polemics in Algeria in the 1970s, and the aesthetic world as reflected in the stylistic devices in the novel.

Belahssan then deals with the role of the narrative

The second issue is concerned with the problematic of the autonomy of poetic discourse. The writer puts forward the proposition that this concept does not necessarily imply the divorce of art from reality. It does, on the other hand, define the relationship of literature and reality, a relationship in which reality is conceived of as the pivotal point in the orbit of literature, in which literature is an autonomous planet. In an attempt to discover the poetics of literature, Mālik maintains that literature and reality should not be reduced to one code, that their essence is defined by their opposition to one another. If the two code systems conformed, it would mean the death of one of them. Consequently, this distinction between their code systems makes language the most important factor in the poetics of literature. Any critical study that does not take into account the dialectics of language and literature will necessarily be reduced to a thematic reading of the text—an endeavour that eventually destroys the poetics of the text.

On the applied level, the aim of this study is to examine two poems as a whole—Gharīb 'Ala El Khalīg (A stranger on the Gulf), and *Unshūdat El Matar* (Song of the rain)—in order to reach a general conclusion about the principles of Arabic poetics. The writer chooses these two poems because he believes that they represent two parts of one poem which belongs to the group of "water poems" in the poetry of El Sayāb. In his study, he sets out to prove the validity of his proposition through a structural analysis of the poetic stanzas in order to determine their meaning.

● Khālid Soleimān's "Khalīl Hāwī: A Study of his Poetic Diction" is based on the development of the term "poetic diction" from its flourishing in the Romantic period of English poetry until its final definition by Owen Barfield. He specifies three basic points: 1-The poet's diction. 2-The arrangement of words. 3-Selection and arrangement.

Soleimān applies these three salient points on the poetry of Khalīl Hāwī, concentrating on two angles: 1-Lexical fields, and 2-Syntactic phenomena. He divides the lexical patterns in the poetry of Hāwī into six clusters of sex, colour, animals and birds and insects, fertility and resurrection, death and sterility as well as symbolic clusters. As for the prominent syntactic structures in the work of Hāwī, Soleimān concentrates his attention on three points: the proximity of certain words, repetition and monologue.

He comes to the conclusion that the world of Khalīl Hāwī is characterized by the presence of death, terror and disaster, interspersed with an occasional beam of hope and happiness. His lexical patterns go beyond the expression of grievance and enter the realm of calamity

and disaster. This socio-psychological description of the poetry of Hāwī is based on the well-known division of poetic expressions according to the psychological state of people made by El Qartājannī. El Qartājannī's division of poetic expressions into well-defined patterns is noted for its careful scientific observation of its subject matter and testifies to the perceptive brilliance of this old Arab critic.

● We then move to Ṣalāh Faḍl's "The Style of al muwashshah: Deviation and Intertextuality" where he looks at the ancient world from a modern perspective. The writer offers a modern reading of a conventional literary genre, al muwashshah (strophic poem). He points out the radical deviation of the muwashshah from the conventional form of the Arabic poem. This deviation was Andalusian in essence and was inevitably brought about by the mechanics of time and place. The deviation manifested itself on three interrelated levels: metrical, linguistic and moralistic. The metrical deviation of the muwashshah can be divided into three points: the foot is used as a rhythmical unit rather than the baḥr (metre); more than one metre is combined in the same muwashshah; the rhythm, in some cases, is determined by the accompanying tune rather than the metre.

According to Faḍl, the linguistic deviation of the muwashshah is evident in the interaction between three distinct levels of language: classical Arabic, rhythmic colloquialism and foreign romantic diction. This interaction becomes a prerequisite of the muwashshah. On the other hand, the muwashshah deliberately broke away from the strict moral mould of the Arabic poem and firmly established instead a calculated playful shamelessness as part of its conventions. This was followed by a number of muwashshahāt of repentance which were a deliberate reversal of the permissive morality of the majority of muwashshahāt. Eventually, these reactions limited the scope of the muwashshah, especially in the eastern regions, to religious themes.

According to the writer, the linguistic variation in the discourse of the muwashshah resulted in its intertextuality. This variation in the linguistic level plus the dialogic character of the muwashshah are responsible for its illusionary prose style. Intertextuality is manifested in the muwashshah in two ways: its multivocality and its re-echoing and saturation of the model. Multivocality is specifically demonstrated in the refrain while the bifocality of the text—a feature of intertextuality—is manifested in the technique of re-echoing and saturation of the model. The intertextuality of the muwashshah was referred to by El Safadi as "negotiation" and was also investigated by the famous critic of the muwashshah, El 'Akbar Ibn Sanā' El Mulk.

THIS ISSUE

ABSTRACT

The present issue of *Fusul* responds to the demand of a large group of writers and intellectuals who have become increasingly aware of the importance of applied experiments in Modern Arabic criticism. A close scrutiny of the Arabic texts necessarily reveals the dialectic between theoreticization and creativity. It will lead also to a reassessment of the common methodological approaches in modern critical thought and consequently determine how appropriate they are to Arab cultural consciousness.

Applied experiments in criticism bring to the fore the role of literary research, and also reveal whether this research has adequately assimilated the fruits of scientific progress. Critical studies will also shed light on the achievements of Arabic criticism: its absorption of the basic principles of Arab culture, its coalescence with the modern language of the age and its active participation in redefining the prerequisites of cultural development. From its very first issue, *Fusul* has been concerned with experiments in the methodology of criticism and has assigned a regular section for them. Applied criticism is given prominence in the present issue by being the focal point of all the articles in the volume.

● In his article entitled "The Language of Poetry in *Zahrat El Klmya'* (The Flower of Chemistry): The Transformation of Meaning and the Meaning of Transformation," Abdel Karim Hassan starts with the assumption that "poetry is a metalanguage because it is a language of connotation, or a language superimposed on another language." Accordingly, if poetry is superimposed on ordinary language, then criticism is twice removed as it is a language about the language of poetry. The writer, therefore, chooses "the language of poetry" as a topic for his article specifically because it represents an organic link between criticism and linguistics.

According to Hassan, the poem *Zahrat El Klmya'* is the epitome of Adonis's poetic experience. It is the perfect poem in which the poetic moment is especially quick, in-

tense and highly charged with emotion. He sets out to unravel the underlying patterns of meaning which link the thirteen stanzas of the poem as they are not related to one another by any one conventional formula. He also challenges the assumption put forward in the poem that the "sentence" ends with a full stop, an assumption based on traditional Arabic Grammar. He adopts the theory of Grammar expounded by Terence Hawkes and based on Transformational Grammar. His aim is not to investigate the rules of Arabic Grammar but to use the principles of Transformational Grammar to determine the deeper components that signal the meaning of the poem. Again, the writer is not mainly concerned with the explication of the meaning of Adonis's poem, but is more interested in the structural pattern that generates the meaning. He hopes to achieve his aim by isolating the larger components of the sentence from the basic components in order to reveal the deep structure of the poetic sentence and explain its relation to other structures. This approach relies on certain methodological procedures which reduce the poetic sentence to its basic components and relations. It also reveals the mechanics of organic transformation within a poem which finally sheds light on the deep level of meaning in the poem and crystallises the intricate pattern of relations reflected in the language.

● Next we come to Málík El Muṭalibí's "The Reproduction of the Text: A Theoretical Introduction and an applied Study" where he combines theory with the techniques of applied criticism. On the theoretical level, he touches upon two issues. The first—the focus of his study—is the modernization of criticism. According to him, the starting point of this move toward modernization is marked by the break with traditional criticism and its replacement with modern criticism—the reproduction of texts. In this way, applied criticism will lead to a revaluation of theoretical dictums because it depends on modern critical approaches which travel across textual space in a haphazard yet ordered fashion.



مرکز تحقیقات کامپیوتر علوم اسلامی



FUSUL

Journal of Literary Criticism

Issued by

General Egyptian Book Organization

Chairman

SAMIR SARHAN

Editor:

EZZ EL-DIN ISMAIL

Associate Editor:

SALAH FADL

Managing Editor:

ETIDAL OTHMAN

Lay Out:

SAAD ABDEL WAHAB

Secretariate:

AHMAD MEGAHED

ABDUL NASER HASAN

MOHAMMAD GHATH

WALEED MONEER

Advisory Editors:

Z. N. MAHMOUD

S. EL-QALAMAWI

SH. DAIF

A. YUNIS

A. EL-QUTT

M. WAHBA

M. SUWAIF

N. MAHFOUZ

Y. HAQQI

**Studies
In Applied Criticism**

Vol. VIII, No. 1, 2
Issued in: May 1989

FUSŪL

Journal of Literary Criticism

Studies
In Applied Criticism

1/2

© Vol. VIII © No. 1 & 2 © May 1989